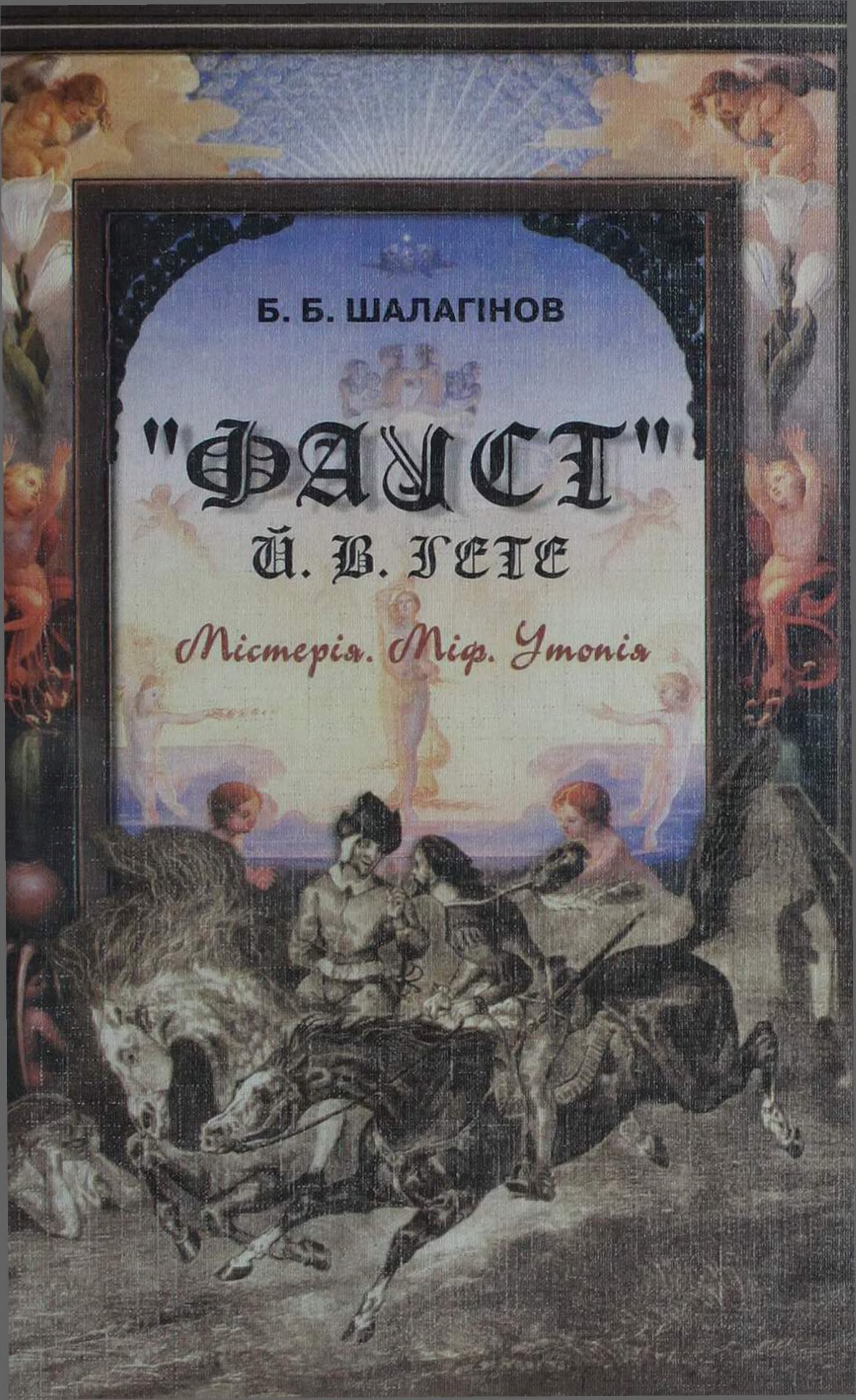


Б. Б. ШАЛАГІНОВ

"ФАУСТ"

А. В. КЕТЕ

Містерія. Міф. Утопія





Б. Б. ШАЛАГІНОВ

"ФАУСТ"

И. В. ГЕТЕ

Містерія. Міф. Утопія

*До проблеми духовної сутності
людини в німецькій літературі
на рубежі 18–19 ст.*

МОНОГРАФІЯ



КИЇВ
«ВЕЖА»
2002

УДК: 821.112.2—2.09
ББК Ш5 (4Г) 52—4 Гете

*Рекомендовано до друку рішенням Ученої ради
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
(протокол № 15 (9.4) від 6 червня 2002 р.)*

Рецензенти: *Д. С. Наливайко*, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія»

В. М. Тихомиров, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Запорізького державного університету

Шалагінов Б. Б.

Ш18 «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18—19 ст.: Монографія. — К.: Вежа, 2002. — 280 с.

ISBN 966-7091-48-1.

В монографії здійснено синтетичне дослідження «Фауста» Гете, в плані кантіанської філософської парадигми. Розглядається спорідненість твору з магістральними пошуками в гносеологічній, етичній, естетичній царині доби. Робиться спроба по-новому розкрити «складні місця» твору. Дається аналіз поетики, твору.

Для наукових співробітників, викладачів-філологів, студентів.

© «Вежа», 2002

© Б. Б. Шалагінов, 2002

© С. В. Лопарєв, Художнє оформлення, 2002

ISBN 966-7091-48-1



ЗМІСТ

Вступ	5
-------------	---

Штюрмерський «Фауст»

Частина I. Штюрмерство як історико-літературний феномен	
1. Штюрмери і Гете	11
2. Філософсько-естетична основа штюрмерства	16
3. Гете — штюрмер	23
Частина II. «Пра-Фауст» і народна легенда	
1. Історико-літературна основа твору	28
2. Рецепція поетики народного театру в «Пра-Фаусті» .	35
3. Мефістофель у «Пра-Фаусті»: фантастика і комізм .	44
Частина III. Штюрмерська проблематика «Пра-Фауста»	
1. Перша сцена	48
2. Рецепція ідей Спінози і Шефтсбері	54
3. Тема природи	59
4. Тема кохання	65

«Фауст» і містерія

Частина I. Містерія як «магістральний сюжет» європейського мистецтва	
1. Середньовічна містерія	71
2. Християнська парадигма історичного часу і містерія	75
3. Містеріальність у Данте і «Фауст»	77
4. Містеріальність у Шекспіра, у Кальдерона і «Фауст»	86
5. Містеріальність у Дж. Мільтона і «Фауст»	89
6. Містеріальність в опері 18—19 ст. і «Фауст»	96
Частина II. Поетика містеріальності у «Фаусті»	
1. Містеріальний полістилізм у «Фаусті»	100
2. Комічне у «Фаусті»	114
3. Мефістофель	125

«Фауст» і міф

Частина I. Міф у німецькій естетиці на рубежі

18—19 ст. 138

Частина II. Образи першовитоків життя у «Фаусті»

1. Питання про «ентелехію» у «Фаусті» 151

2. Бемеанські алюзії у «Фаусті» 153

3. Діалог із Фіхте, Шеллінгом і Гегелем на сторінках «Фауста» 161

Частина III. Поетика міфу у «Фаусті»

1. Образи хтонізму 172

2. Гелена і Евфоріон 180

3. Міфологічна типологія образів персонажів 190

«Фауст» і утопія

Частина I. Німецька утопія до «Фауста»

1. Головні риси німецької утопії 205

2. Лессінг 213

3. Кант і Гердер 214

4. Фіхте 220

5. Новаліс 226

6. Гельдерлін 229

Частина II. Утопія у «Фаусті»

1. Тема симбіозу суспільства і природи 234

2. Проблема «прекрасної миті» 245

3. Апофеоз як єдність із сутнім 257

Примітки 262

Література 271





ВСТУП

Наука долає цих представників епохи...
тільки тим, що повністю осягає їхній спосіб
мислення, вона відновлює їх зі складових
частин тим, що досягає вміння відтворити
його...

И. Г. Фіхте. Основні риси сучасної доби

Духові часу притаманна дивовижна влас-
тивість пов'язувати воєдино різні ідеї...

А. Швейцер. Йоганн Себастьян Бах

Геніальний твір німецького поета донині є загадковим і нена-
че невідомим. Кожне покоління вчених береться за його осмис-
лення щоразу як за нове завдання з надією, що до остаточного
розкриття таємниці не вистачає ще трохи зусиль, які б довер-
шили напружену працю майже двох століть. Проте шалька те-
резів з громадам різноманітних теорій і концепцій залишається
непорушною, а велика противага ніби й не відчуває цих зусиль.

Гуманітарна наука 20 ст. порушила питання про діалог з ми-
нулим як умову виживання сучасної культури. Ми живемо в
період переоцінки цінностей. Проте така переоцінка може відбу-
ватися лише за умови осмислення духовних засад нашого часу.
Всі головні переломні культурно-історичні епохи здійснювали
цю необхідну роботу — з'ясування духовно-філософських, куль-
турно-естетичних параметрів свого часу на основі активного
діалогу з культурою минулого. Сьогодні такі імена минулого, що
дедалі більше віддаляється від нас, як Данте, Шекспір, Кальде-
рон, Гете, Шиллер та інші, осмислюються як засадничі для всієї
європейської культури і як духовно-ціннісні орієнтири для кож-
ної нації, яка хоче зберегти й примножити власну культуру.

Завдання даної роботи полягає в тому, щоб вступити в діалог
з переломною добою на рубежі 18—19 ст. в Німеччині і розгля-
нути «вік Гете» в його цілісності, а «Фауста» — як твір, що зібрав
у єдиний фокус і відобразив у небаченому художньому синтезі всі
різноманітні художньо-естетичні і морально-філософські устрем-
ління своєї доби.

Поширений донедавна у вітчизняному літературознавстві погляд, за яким Гете активно протистояв своєму літературному оточенню, насамперед романтикам, виявив, як тепер з'ясувалося, низку серйозних недоліків. Акцентуючи воістину ні з чим незрівнянну змістовність та індивідуальну неповторність творчості Гете, але й гіпертрофуючи ідейно-естетичну недосяжність поета, такий підхід мимоволі ізолював його від літературного контексту епохи. Серед багатоманітності імпульсів, які Гете сприймав від свого часу, дослідники найчастіше залишали йому лише один — суто заперечувального плану. Вважали, що в розробці поетом власних творчих ідей і в сприйнятті чужих переважав *імпульс відштовхування*, безумовно критичної переробки іншого як чужорідного; абсолютизували значення винятково індивідуальної духовної роботи як умови неповторності власного шляху. Спільність творчих інтересів і пошуків, що існувала, зокрема, між романтиками й Гете, зводили до мінімуму або зовсім заперечували, більше того, абсолютизували неминучі творчі розбіжності як принципові і навіть творчо антагоністичні¹.

Між тим акцентування ідейно-творчих розбіжностей між «веймарськими класиками» і «єнськими романтиками» редукувало картину і самого німецького романтизму, який виразився в могутньому потоці оновлення, що захопив філософію, естетику, етику, літературу, театр, образотворчі й музичні мистецтва. Випромінення, яке вся доба посиляла в майбутнє, було настільки інтенсивним, що його сприйняли такі різні мислителі, як Ф. Геббель, Р. Вагнер, Ф. Ніцше, Ф. Кафка, Т. Манн, Г. Гессе, і для всіх них доба романтизму була невіддільною від Гете. Оновлений погляд на місце Гете в його власній добі, представленій як цілісність, дав би змогу чіткіше зрозуміти роль поета не лише для літератури 19 ст., а й для літератури на рубежі 19—20 ст.

Завдання даної роботи, орієнтованої на розгляд доби на рубежі 18—19 ст. як *цілісності*, полягає зовсім не в намаганні довести «романтичність» Гете, хоча можливість такого висновку в принципі не може бути виключена; і навіть не в тому, щоб лише розкрити точки дотику між романтиками і Гете. Воно полягає у спробі використати для розуміння поета та його головного твору, крім літературного контексту, *всю сукупність* філософських і естетичних текстів названої доби, у тому числі й романтизму. Ми прагнемо на конкретному матеріалі розкрити спорідненість художніх ідей Гете з ідеями Лейбніца, Канта, Фіхте, Шиллера, романтичних філософів Шеллінга і Шлейєрмахера, з художньо-естетичними ідеями ранніх романтиків (Новаліса, Ф. Шлегеля, Гельдерліна). Орієнтиром нам служать слова самого поета: «Я збирав усе, що проходило перед моїми очима й вухами, перед моїми почуттями. Для моїх творів тисячі окремих істот внесли своє, дурні й мудреці, розумні й дурні голови, діти, мужі й старці, — усі вони прийшли і принесли свої думки й досягнення, свої долі, своє життя, своє буття. Так я пожинав часто те, що сіяв

інший, робота мого життя є створенням колективу, і це творіння має ім'я *Гете*» [213, 160].

Як методологічне опертя для нашого дослідження ми обрали насамперед дослідницькі принципи німецьких учених, які утворили так звану *духовно-історичну школу*. Це Вільгельм Дільтей (1833—1911), Фрідріх Майнеке (1862—1954), Оскар Вальцель (1864—1944), Ернст Кассіер (1874—1945), Альберт Швейцер (1875—1965), Герман Август Корф (1882—1964), Едуард Шпрангер (1882—1963) та ін. Важливо зазначити, що методологічну основу для своїх власних підходів представники школи знайшли в Гете, який неодноразово звертав увагу на відносну самостійність руху цінностей, що, закорінені в окремій особистості, впливають на інших індивідів і в такий спосіб стають основою для творення нових цінностей. Духовно-ціннісні підходи Гете нероздільно синтезували мистецтво та філософську, наукову й етико-релігійну думку.

Духовно-історична школа, дотримуючись класичної німецької традиції розглядати гносеологію, естетику й етику як споріднену єдність, використовує *синтетичний* метод аналізу духовних ідей, в якому наявні елементи літературознавства, культурознавства, філософії. Відповідно до цього об'єктами аналізу стають як літературні, так і філософські твори. Тому і наш аналіз «Фауста», продиктований складним філософсько-естетико-поетичним синтезом самого твору, виходить за межі тільки поетичного і застосовує елементи естетичного і філософського методів. Цього вимагає і *герменевтичний* метод, започаткований ще в добу Гете на основі кантіанства Фрідріхом Шлейєрмахером і плідно розроблений у 20 ст., зокрема Гансом Георгом Гадамером.

В нашому дослідженні ми намагаємося розмежувати виразників самої доби, в горнілі думок яких власне й народжувався «Фауст», та інтерпретаторів «Фауста», до яких наш метод дозволяє нам зараховувати авторів не лише історико-літературних, а й філософсько-естетичних розвідок (а число їх воістину безмежне). Спираючись на досвід інтерпретацій, ми ставимо перед собою складніше завдання — спробувати уважно прочитати і врахувати всі найсуттєвіші філософські тексти доби на рубежі 18—19 ст. — як важливе джерело «Фауста». А через їх осмислення ми спробуємо знайти шлях до осягнення поетичного змісту твору.

«Фауст» Гете, можливо, єдиний твір європейської літератури, що породив безпрецедентний дослідницький жанр — *Erläuterungen* («коментар», «пояснення», «тлумачення»), який кількісно навіть переважає і відтісняє далеко на задній план синтетичні, монографічні дослідження, що розглядають твір у всій сукупності його проблематики². *Erläuterungen* зосереджують увагу, зокрема, на з'ясуванні так званих «важких місць» — численних, не легких для розуміння образів-символів твору. Це переважно образи 2-ї частини: Матері, Гомункул, Евфоріон, Лінкей, Троє Дужих, Філемон і Бавкіда, Турбота та ін. Певний прецедент для цього

створив сам Гете, коли охоче коментував у бесідах з П. П. Еккерманом ці та інші образи «Фауста», розглядаючи їх *ніби* поза контекстом цілого. Проте поет відштовхувався від *внутрішнього* контексту, який складав власне субстрат його поетичної уяви; та про ці, приховані від уваги співбесідника внутрішні зв'язки він саме й не любив говорити.

В нашій роботі ми намагаємося розкривати «складні образи» в загальному поетичному контексті «Фауста», керуючись словами Гете, який чекав від читача розуміння загального плану твору; смисл «деталей» (*das einzelne*) стане доступним, якщо їх «не розглядати і не роз'яснювати самі по собі, а розкривати у зв'язку з цілим» [1, 569]. Ми пропонуємо *нове* їх розуміння, не зафіксоване в гетезнавчій літературі.

Та все ж головна наша увага зосереджена на іншому. Ми прагнемо відтворити уявлення про духовну сутність людини, що їх виробила нова доба, яку ми називаємо віком Канта — Гете. Її нижню хронологічну межу ми визначаємо першими творами «штюрмерів» і початком «критичного» періоду Канта, а верхня межа сягає початку 1830-х років (тобто пов'язана з датою смерті Гете). Це найплідніше в історії німецького духовного життя півстоліття виявилось на межі двох епох — Просвітництва і зрілого європейського романтизму. Тут народжуються нові уявлення про сутність людини, істину, красу, природу, вільну волю, культуру, історію, майбутнє... Ці погляди виникли не без ґрунтовної підготовчої роботи, що її здійснили мислителі Просвітництва в Англії, Франції, Італії і в самій Німеччині. Та при цьому слід погодитися з панівною в німецькій філософії думкою, що німецька культура обрала власний шлях, душею якого була створена в ці десятиліття *ідеалістична філософія* [46, 32].

Суть ідеалістичної філософії ми можемо визначити як обґрунтування можливостей безмежного розвитку людини — як індивідуальної духовності, так і докорінного оновлення духовного змісту всього людського роду в світі як цілості і єдності. Фізичну єдність світу виражає природа, естетичну — закорінена в ній своїми витокami міфологія, духовну — культура. Так виникла специфічна, не знана в інших культурах Європи, ідея про *утопію* як повернення людини до втраченої органічної повноти існування, але на вищому рівні духовного буття, повернення, яке можна реалізувати лише силами всього роду людського. Так був знятий руссоїстський розбрат між природою і культурою і прокламувалася *безкінечність культури*, в основі якої лежить *свобода* як усвідомлення індивідом самого себе через безперервність власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки внутрішньому вольовому імпульсу. Це й була істина, яку відкрила доба Канта — Гете і яка була сформульована як вища мить щастя героя в останній дії «Фауста». Ця тема — як головна — розкривається в останньому розділі монографії — «“Фауст” і утопія».

Структура монографії орієнтується на виділення парадигмальних основ ідеалістичного образу людини і культури. Між природою і культурою (утопією) стоїть *міф*, який сприймався в добу Канта — Гете як частина свідомості і водночас як частина природи, виражав неподільну єдність необхідності і свободи. Міф утілював втрачену «органічну повноту» людського буття. Повернення до міфу в естетичній площині означало повернення на новому рівні до «органічного» типу творчості, який Шиллер охарактеризував терміном «наївність» (розділ «“Фауст” і міф»).

Сам матеріал Гетевого твору підказав ще один важливий аспект аналізу — виявлення його *містериального* субстрату. Містерія передбачає прилучення людини до «*vita nova*» (Данте) як шлях свідомого подолання нищої природи і вільного вибору на користь духовного начала. Містерія акцентує проблему вибору, перед яким стоїть людина. Проблема вибору є ідейним центром «Фауста». Вища мить щастя для Фауста пов'язана не із *скінченням*, не із задоволенням егоїстичних, чуттєвих бажань, а з *нескінченням*, з осягненням вищої сутності буття (розділ «“Фауст” і містерія»).

Відкривається наше дослідження передісторією «Фауста». Без глибокого розуміння штюрмерського рукопису неможливо досягнути перехід Гете до ідеалістичної парадигми (розділ «Штюрмерський “Фауст”»).

«Фауст», виданий повністю лише після смерті його автора, став у чомусь чужорідним явищем у німецькій культурі середини 19 ст. Це були роки певного збайдужіння до Гете, слава його була на деякий час затьмарена популярністю Шиллера. Г. Гейне у своїх паризьких дописах не приховував розчарування в 2-й частині твору і характеризував її як «алегорично заплутані нетрі», а першу частину «перелицював» у формі бурлескної «танцювальної поеми» «Доктор Фауст». Інтерес до «Фауста» спалахнув у Європі на рубежі 19—20 ст. і вже ніколи не згасав. Тоді ж О. Шпенглер визначив сутність європейської культури, назвавши її «фаустіанською».

В Україні передові уми ще в 19 ст. оцінили величезну культурну значущість і художні достоїнства Гетевого твору³. Наприкінці 1850-х років Тарас Шевченко, повернувшись із заслання, наполегливо вчитувався у «Фауста» (у російському перекладі Е. Губера 1838 р.) і характеризував його неодноразово як геніальний твір німецької літератури⁴. У 1880-ті роки Іван Франко у своєму ретельному дослідженні «Фауста» відзначив ті елементи, що були близькі українській ментальності. Це поетика природи, міфо-поетичне мислення, яскрава і соковита мова, що занурювала в стихію народного життя, піднесений ідеалізм прагнень головного героя. Фаустові пошуки істини великий український просвітителю пов'язував з прагненнями волі, а похмурий кабінет Фауста на початку твору поставав у нього не лише як сховище мертвотної схоластичної премудрості, а і як символ уярмлення вільної думки

та індивідуальної свободи. Про це написав І. Франко в посвяті свого перекладу Гетевого твору Михайлу Драгоманову, порівнюючи його з Фаустом:

Тобі сей труд! Та ж смілим словом ти
Розбив круг нас невіжості границі!
На світло вирвав нас із темноти,
На волю вивів з мертвоти темниці!
Та ти ж вказав нам путь, куди іти,
Як поступу будови докладати,
Добра собі в добрі для всіх шукати...⁵

Михайло Драгоманов, високо оцінюючи виконаний Іваном Франком переклад «великого произведения величайшего из поэтов мира», писав у цій же рецензії про Україну як про націю, «политическое будущее которой еще впереди, но чье место на право самостоятельного развития в ряду цивилизованных народов уже завоевано и не может быть занято никем иным»⁶.

Леся Українка, з її енциклопедичною начитаністю і широким культурним кругозором, чудово розуміла значення «Фауста» й інших творів Гете, про що свідчать її листи до М. П. Драгоманова⁷. Наприкінці 1880-х років вона готує великий список авторів європейських та інших літератур для перекладу українською мовою і включає в нього «Фауст», «Страждання юного Вертера» і вірші Гете⁸.

Історія перекладів «Фауста» (як і інших творів Гете) українською мовою має своїх дослідників⁹. Важливою подією в культурному житті України став здійснений Миколою Лукашем переклад «Фауста» (1955), високі поетичні достоїнства якого повною мірою відповідали мріям Лесі Українки. На той час українська «фаустіана» збагатилася цілою низкою серйозних досліджень, серед яких слід назвати роботи академіка О. І. Білецького [36], [37]. В наступні десятиліття інтерес до цієї теми розвивався (вказемо на ґрунтовну роботу А. Е. Нямцу [130]). Ювілейний 1999 рік приніс цілу низку цікавих досліджень (Д. В. Затонський [78], [79]; Д. С. Наливайко [10]; К. О. Шахова [165], [166], О. Забужко [77] та ін.).

В нашій монографії ми намагаємося спиратися на кращі традиції вітчизняного гетезнавства. Ми наважилися запропонувати її увазі читача у впевненості, що настав час для узагальнюючих досліджень. Постає необхідність уважно перечитати культурні тексти, зокрема і ті, що через певні упередження досі випадали з поля зору дослідників. Досвід української культури, духовно самобутньої й естетично неповторної, здатен зробити свій вагомий внесок в осягнення змісту безсмертного твору класичного мистецтва, яким є «Фауст» Й. В. Гете.

ШТЮРМЕРСЬКИЙ

"ФАУСТ"



Думки сучасної людини вутлі її нестійкі, як мереживо, а самі люди тендітні, як мереживниці. Людські наміри занадто жалюгідні навіть для того, щоб називатися грішними. Хробакові ще можна було б закинути такі наміри, але людині, яка створена за подобою Божою?! Бажання людини помірковані й кволі, пристрасті сплять; люди тільки виконують свої обов'язки (...) Як гидко! Ось чому душа моя постійно звертається до Старого Заповіту і Шекспіра. Там, принаймні, відчувається, що говорять люди, там ненавидять, там люблять, вбивають свого ворога, проклинають його нащадків у всіх поколіннях, там грішать!

С. Кіркегор. Насолода й обов'язок

ЧАСТИНА I

Штюрмерство як історико-літературний феномен

1. Штюрмери і Гете

1

Задум «Фауста» Гете сягає своїм корінням в коротку, але надзвичайно інтенсивну добу літературного розвитку в Німеччині — *штюрмерство*. Розквіт штюрмерського руху припадає на 1770-ті роки. У цей час у Страсбурзі утворилася співдружність творчо обдарованої студентської молоді, в якій талантом і творчою активністю вирізнялися Й. В. Гете, Я. М. Ленц, Ф. М. Клінгер, Г. Л. Вагнер і Й. Г. Гердер. Вони зверталися до

різних жанрів, але перевагу віддавали драматургії. Літературним кумиром «Рейнської спілки» був Шекспір. Аналогічна співдружність утворилася в Геттінгені, де найталановитішими були Й. Г. Фосс, Л. Гьольті, Г. А. Бюргер, брати Х. і Ф. Л. Штольберги. Свої твори вони друкували в «Геттінгенському альманасі муз», віддаючи перевагу поезії. Своєму гуртку вони дали назву «Союз Гаю», підкресливши тим самим як своє схиляння перед Клопштоком, так і відданість національній ідеї. І «Рейнську спілку», і «Союз Гаю» об'єднувало схиляння перед Руссо.

Коли співдружності розпалися, стосунки між деякими їх членами збереглися. Так, Гете, переселившись у Веймар, намагався оточити себе там колишніми співучнями і друзями, але з них усіх прижився лише Гердер.

До кінця 1770-х років з'являлися твори, написані в дусі «бурхливих прагнень», а потім долі письменників склалися по-різному. Трагічно скінчилося і життя Ленца (1751—1792), і життя Бюргера (1747—1794). Останній встиг залишити помітний слід в німецькій літературі як засновник жанру балади. Фосс (1751—1826) згодом прославився як перекладач «Іліади» й «Одіссеї» Гомера. Клінгер (1752—1831) провів останні 50 років свого довгого життя в Росії на царській службі, не припиняючи літературної творчості (там же, в Москві, обірвалося життя Ленца). По-справжньому повно і багатогранно розкрився пізніше лише талант Гете.

Під знаком штюрмерських ідей пройшли «літа науки й поневірян» Ф. Шиллера (перша половина 1780-х років). Якщо штюрмерство Гете виявлялося у жвавому спілкуванні з однодумцями і всі вони перебували у самому центрі оновлення літературного життя, то шиллерівське штюрмерство формувалося у книжній, бібліотечній атмосфері, а його друзі (в «Академії Карла») були скоріше співчутливими слухачами і симпатиками, ніж однодумцями. У той час як у суперечках між Гете і Гердером вироблялася нова естетика, Шиллер мусив самотужки синтезувати літературний матеріал і виводити з нього своє естетичне і життєве кредо. Як і для решти штюрмерів, двоє митців були найбільш співзвучні його душі: це вічний вигнанець Руссо і знавець людських пристрастей Шекспір. Вимушене духовне самотництво пробудило у Шиллера інтерес до філософії, зокрема до І. Канта.

Таких могутніх перешкод Гете не знав у своєму розвитку. До того ж, штюрмерство Шиллера мало соціально-бунтарський характер. Життя бачилося Шиллеру-драматургу як боротьба непересічної особистості з ворожими життєвими обставинами. Персонаж міг належати до будь-яких соціальних верств — бути бюргером, аристократом, селянином, полководцем, принцем, королевою, ченцем, але незмінним залишалося одне: духовно сильний, пристрасний характер був при-

речений вести трагічну боротьбу з ворожим світом і з самим собою. Починаючи з «Підступності й кохання», зав'язки Шиллерових драм формуються, як правило, ще перед підняттям завіси; тому вже з перших кроків на сцені його персонажі вступають в якесь дисгармонійне, протиприродне протиріччя з життєвими обставинами. Їх мучить проблема вірного вибору шляху, а сама їхня боротьба наперед приречена і закінчується трагічно. В усіх своїх драмах, починаючи зі штюрмерських, Шиллер по-різному моделював ситуацію своєї важкої юності: абсолютна самотність і беззахисність закинutoї у ворожий світ людини, якій бракує співчуття, душевного тепла, дружньої поради.

2

Штюрмери рішуче і безкомпромісно відкинули принципи класицистів. З представників старшого покоління письменників їм був співзвучний Г. В. Герстенберг, який ще 1766 р., тобто під час полеміки Лессінга і Вінкельмана щодо античності, у своїх «Листах про помітні явища літератури» висловлювався проти класицистів і Арістотеля так: «Геть класифікацію драми! Називайте їх (види драми. — Б. Ш.) як вам завгодно!» [24, 409]. Тонкощі драматургічної форми, що їх так плекали класицисти, Герстенберг також проголошував несуттєвими. Ідеалом письменника для нього був Шекспір, сила якого — саме в спонтанності творчого процесу. Герстенберг підхоплює ідеї Е. Юнга про генія як виразника природи, для якого на першому місці у творчості — натхнення, поезія, порив, оригінальність¹⁰.

У «Хрестових походах філолога» (1762) Й. Г. Гамана штюрмерам імпонувала ідея натхнення як основи художньої творчості. Натхнення, на думку цього «північного мага», — явище цілком містичне, і тут уже немає місця ні для правил, ні для логічного розрахунку.

Коли у Франції виходить стаття руссоїста Л. С. Мерсьє «Новий дослід про драматичне мистецтво» (1773), її перекладає німецькою мовою Г. Л. Вагнер, чий талант так і не розкрився сповна через ранню смерть. Мерсьє піддає нищівній критиці класицизм, а на перше місце у творчості ставить принцип емоційності. Співчутливо сприйняли штюрмери такі його принципи: персонажі в драмі мають представляти людей низьких соціальних станів, навіть бідних; треба зображувати просте, сучасне, буденне життя; дія повинна захоплювати.

Руссо, як відомо, заперечував необхідність театру взагалі. Це було єдине положення великого метра, яке штюрмери беззастережно відкидали: театр все-таки потрібен — як засіб виховання суспільно активної людини. Адже для німецького Просвітництва характерною є увага саме до театру як провідника національних ідей. Це об'єднувало літераторів різних

естетичних і суспільних орієнтацій — від Готшеда і Бодмера до штюрмерів і Гете.

Яскравим теоретиком серед самих штюрмерів був Ленц. У «Зауваженнях про театр» (1774) він називає «наслідування природи» кайданами для поетичного генія. Він прагне «розкріпачити» драму, звільнити її від будь-яких правил, посиляючись при цьому на Шекспіра. Для Ленца головне в драмі не дія, а характери, які превалюють над подіями. Ленц формулює поняття «геній» — альфу і омегу штюрмерства: «Ми називаємо геніями тих людей, які відразу осягають сутність того, що їм являється, бачать наскрізь. Тому їхнє пізнання речей має ті самі достоїнства, що й здобуті тривалим спостереженням за допомогою всіх семи почуттів» [24, 419].

Не підлягає сумніву, що І. Кант, розробляючи в «Критиці спроможностей судження» питання про генія (§ 46—49), не пройшов повз ці роздуми. Він узяв їх у штюрмерів майже в готовому вигляді.

Штюрмерство було не лише літературною позицією, а й стилем життя. Значення цього явища полягало в тому, що в особі штюрмерів бюргерство утверджувало, нехай настирливо, а часом і крикливо, свою жадобу духовної емансипації від панівної дворянської моралі і придворного сервілізму, яка назріла історично. Її прихід був неминучим, і штюрмерам справді вдалося ціною десятилітньої ексцентріади утвердити нові духовні цінності.

3

Отже, драма посідала важливе місце у творчості штюрмерів. Сюжети їхніх п'єс нерідко оберталися навколо зваблювання безвідповідальними молодими людьми юних недосвідчених дівчат («Дітовбивця» Г. Л. Вагнера, «Солдати» і «Гувернер» Ленца, «штюрмерський» «Фауст» Гете); або ж у них розкривалося зіткнення двох «демонічних» осіб у жорстокому конфлікті («Близнюки» та «Буря і натиск» Клінгера). За своєю жанровою природою ці твори нагадують скоріше інсценізовані оповідання чи навіть романи, ніж драму як таку. Наслідування Шекспіра набуває часом гротескних форм: дія розтягується на кілька років, події весь час переносяться з одного місця на інше, персонажі без особливої потреби мандрують тощо. В «Гувернері» Ленца зміна місця подій відбувається 14, а в «Солдатах» — 18 разів! До карикатури доводиться принцип поєднання комічного і трагічного в характерах. Про те, що штюрмери не завжди відчували органічний зв'язок подій, характерів і пафосу в драмі, свідчить приклад Вагнера: написавши трагедію «Дітовбивця», він через три роки переробляє її на комедію! Мова персонажів рясніє діалектизмами і натуралістичними зворотами. «Несамовитість» героїв виражається в криках, зойках, лайках.

Епатуючи «шляхетну» публіку, штюрмери демонстрували своє неприйняття філістерства, фарисейського «здорового глузду», сервілізму і низькопоклонства, моральної безвідповідальності і розбещеності аристократії, своє заступництво за «маленьку людину».

Зрозуміло, що літературний рух, в основі якого лежав епатаж, не міг існувати довго. Але саме коротка доба, коли «лютувала геніальність» (Гегель), допомогла звільнитися від догматичних правил, що тяжіли над німецькою літературою ціле століття, започаткувала новий тип героя — звичайну («маленьку») людину, розвинула, вдаючись до немислимих експериментів, нові, ще не відомі форми виразності. В ліриці це була свобода суб'єктивного авторського висловлювання, вільний пафос і вільна тематика. Були поетично узаконені ритми народної пісні, звороти народної мови.

4

Оновлення лірики, зокрема за рахунок жанрів народного мистецтва, стало другою заслугою штюрмерів. У цьому незаперечним залишається значення діяльності Йоганна Готфріда Гердера, духовного вождя штюрмерів. Раніше німецька література визнавала фольклор лише як прийом вираження якоїсь «екзотичної» краси (казкові поеми М. Віланда) або пристосовувала його до смаків освіченого читача (казки К. Музеуса). Тільки Гердер побачив красу народної пісні в її самотності, яка є критерієм краси і для «книжного», «освіченого» мистецтва. Народна поезія, на його переконання, не тільки допомагає виробити здоровий літературний смак, а й взагалі сприяє відродженню нації. Душа народу відбивається в його фольклорі, а сам поет — творець свого народу [199, 3, 253]. Гердер вбачав вияв національної самотності не лише в пісенних сюжетах та відбитих у них реаліях народного життя, а й у формальних особливостях: ритмі, віршовому розмірі, «неправильностях» мови тощо. Він закликав перекладачів дбайливо зберігати ці елементи.

1779 р. Гердер видав у своєму перекладі збірку «Народні пісні», яка містила пісні німецькі, англійські, італійські, іспанські, скандинавські, сербські, естонські, литовські, латиські та ін. Передмова під назвою «Про народні пісні» мала програмний характер. А в статті «Найдавніша пам'ятка людства» Гердер перший став розглядати Старий Заповіт як поетичний твір і пам'ятку історичної доби. У трактаті «Про походження мови» (1770) Гердер стверджував, що розвиток мови відбиває розвиток мислення, отже, мова, як і мислення, постійно вдосконалюється: «Наше виховання полягає у тому, що ми вчимося мислити через слова, а няньки, що навчають нас мови, це наші перші вчителі логіки (...) Отже, кожна нація говорить так, як мислить, і мислить так, як говорить» [135, 102].

Штюрмерство так і не створило нової драми, але воно уможливило встановлення тонших градацій між «трагедією» і «комедією», між драмою і поемою. Штюрмери суттєво оновили ліричну поезію, привчили читача до гнучкіших і вишуканіших переходів між красою ідеальною, міфологічною, фантастичною і — реальною, земною, буденною, розкрили красу народної пісні. Досвід штюрмерів підхоплять на рубежі 18—19 ст. романтики. В штюрмерській ексцентріаді сформується новаторська основа юнацького «Фауста», вона викристалізується у вигляді небаченого стильового синтезу в остаточному варіанті твору. Та головне — творчість штюрмерів спиралася на цілком нову парадигму мислення і художньої краси.

2. Філософсько-естетична основа штюрмерства

1

У післябароковому 18 столітті в Європі поширилося розуміння світу як певної цілісності, яка ґрунтується на фундаменті *раціональності*¹¹. Осмислення і доведення цього погляду взяла на себе філософія, яка саме тоді остаточно позбулася залежності від немирських завдань і перестала бути «служницею теології».

Раціональну системність, що притаманна реальному світові як такому, наочно втілювала французька Енциклопедія, в якій була об'єднана в єдину, цілісну пізнавальну систему проблематика матеріальна й духовна, технічна й естетична та ін. Значення цієї багатотомної праці виходило за межі довідкового видання і полягало в моделюванні нової системи світу, на всіх рівнях якого раціонально діють *однаково* універсальні закони.

У літературній творчості кожне життєве явище також прагнули розкривати як окрему частину цілісної картини світу, показували, як і в одиничному, і в цілому із залізною необхідністю діють одні й ті самі універсальні закони. За межами Німеччини найяскравіше така настанова виявилася у творах Дефо, Свіфта, Монтеск'є, Вольтера, Дідро, Бомарше. Провідним жанром стає започаткований англійськими письменниками роман, сама жанрова природа якого сформувалася ніби спеціально для розкриття єдності, що цементує окремі вияви життя в універсальну взаємопов'язаність.

Проте уможлядний раціоналізм як універсальна світоглядно-естетична парадигма Просвітництва панував не скрізь в Європі і не впродовж усього 18 століття. Зокрема, в німецькому духовному житті все йшло до поступової, але рішучої відмови від нього. Перший активний спалах інтелектуального новаторства припадає на коротку, однак надзвичайно продуктивну добу штюрмерства. Через два десятиліття, на рубежі 18—19 ст., «веймарські класики» і «єнські романтики» довершили почин штюрмерів і всебічно розробили нові підходи до буття.

Відмінність між німецькими письменниками нової генерації, з одного боку, і представниками англійського та французького Просвітництва, з іншого, чітко виявляється у зіставленні філософських основ творчості тих і тих. При цьому не варто залишати поза увагою те, що період штюрмерства відзначався інтенсивністю інтелектуальних пошуків насамперед у художній, мистецькій царині, на відміну від пізнішої доби Веймара і Єни, позначеної саме філософсько-естетичними пошуками.

З одного боку, німецькі штюрмери спиралися на складний комплекс ідей, де знаходили собі місце такі мислителі, як Е. Е. Купер лорд Шефтсбері і Ж. Ж. Руссо; завдяки Вінкельману і Шефтсбері вони відкрили для себе Платона, завдяки Лессінгу і Шефтсбері — Спінозу; з не-філософів у цей синтез увійшли Гомер, Оссіан, Шекспір і Клопшток, осмислені як носії справжнього філософського світоспоглядання; Старий Заповіт стали сприймати також як джерело філософських ідей.

З іншого боку, філософсько-естетична думка штюрмерів перебувала ще в стані бродіння. Це не означало, що в ній не було свого змістовного субстрату. Частково його висловив Гердер у своїй монументальній праці, що хронологічно виходила за межі штюрмерського десятиліття, — «Ідеї до філософії історії людства» (1784—1791). Але особливо знаменна роль І. Канта в історії штюрмерських ідей. Він чималою мірою відіграв роль предтечі штюрмерства у своїй ранній роботі «Спостереження над почуттям прекрасного й піднесеного» (1764), сам пережив беззаперечний вплив «штюрмерського комплексу», зокрема в розробці ідеї «геніальності», ідей походження мови і культурного антропогенезу («Можливий початок людської історії», 1786), нарешті виявив у своїх формулюваннях не до кінця усвідомлюваний самими штюрмерами генетичний зв'язок їхніх ідей з важливими ідеями філософських попередників, зокрема з Лейбніцем.

У названих мислителів штюрмери знайшли, точніше — виокремили для себе і синтезували, зовсім інше, ніж у просвітників-раціоналістів, розуміння цілісності світу і законів, що лежать у його основі. Новаторство мислення штюрмерів полягало в тому, що вони намагалися поширити універсальність законів світобудови на живу індивідуальність, пов'язати їх із проблемою вільної волі, яку розуміли не абстрактно, не умоглядно, не раціоналістично, а животрепетно, навіть натуралістично, принаймні завжди персоналістично. Кінцевим пунктом їхніх філософських міркувань чи безпосередніх споглядань була власна особистість. В той час, коли до питання про людину прийнято було підходити з категоріальним апаратом механіки й математики, штюрмери відкрили, по суті, гуманітарну концепцію особистості [156, 123]. Ця пильна увага

до внутрішнього світу людини, в який мав перетікати світ зовнішній, увага до мікрокосму, яким мав гармонійно завершуватися і в якому мав знаходити свій вияв макрокосм, була успадкована, очевидно, від персоналістичної проблематики бароко. Штюрмери всією душею довірялися макрокосму, сприймали його вплив на власний мікрокосм як інтимне єднання зі світом універсальності і цілісності.

2

Порівняймо основні позиції європейських просвітників і штюрмерів.

Французькі й англійські філософи-просвітники говорили тільки про актуальну безкінечність світу, позбавленого руху, а відтак і протиріч. Щоправда, такий підхід дозволяв їм стверджувати, що в природі і в людському суспільстві діють однакові закони¹². Це надавало їхньому вченню оптимістичності, коли вони ставили перед людиною завдання узгодити індивідуальний чи суспільний розум з розумом світовим. Сам факт мислення вони розуміли сенсуалістично: розум обробляє сенсорні дані ізоморфно їх впливу на органи чуттів, розумова діяльність механічно наслідуює надходження сигналів від органів чуттів (Дж. Локк, Е. Б. Кондільяк). Більш тонкі дефініції процесу мислення вони не розробляли [156, 119].

Розвиток у природі просвітники розуміли лише як кількісний процес змін. Світ, природа, людина у своїй сутності незмінні. Незмінній, «розумній» у своїй основі природній субстанції відповідала незмінна людська природа, незмінний розум.

Цей підхід обумовлював головний пафос філософської і соціальної діяльності просвітників: вони досліджували питання про причини помилок та шляхи звільнення від них (К. А. Гельвецій). Серед причин неадекватного відображення реальності називали, зокрема, пристрасті (афекти). Істину (знання про правильне мислення і про помилки) розглядали як наявну, вже відкриту. Знання мало актуальний, тобто незаперечний, остаточний, характер¹³. Себе просвітники розглядали як носіїв істини й знання, як борців із забобонами. Вони давали оцінку дійсності залежно від того, наскільки вона відповідала критеріям істини. Такими в загальних рисах були уявлення європейських просвітників про світ, розум та істину.

У філософії німецького Просвітництва з самого його початку існували тенденції виходу за межі жорсткого раціоналізму в пізнанні світу і людини в ньому. Вони простежуються у Лейбніца, який, зокрема, обстоював ідею *потенційної* безкінечності світу. Його підхід відводив вагоміше місце для індивідуальної свідомості.

Мораль у просвітників мала «актуальний» характер. Головний акцент робили на запереченні існуючої теологічної етики або поведінки, спричиненої її заборонами. Релігійну етику за-

перечували повністю і безумовно. Головною етичною категорією вважали обов'язок, а головним конфліктом, що протікає в етичній площині, — зіткнення різних розумінь обов'язку (наприклад, релігійного і світського) [156, 129]. Така концепція обов'язку мала переносити в царину людських стосунків ідею непорушності світобудови з її одвічними раціональними законами.

В уявленнях про духовне життя й мислення французькі просвітники спиралися на раціоналізм Декарта, який, за словами Спінози (палкого прихильника цього філософа), обмежувався лише такими «модусами мислення, як сумнів, розуміння, ствердження і заперечення, бажання і небажання, уява і сприйняття» [145, 1, 189]. Основними поняттями були: розум (*esprit*), здоровий глузд (*raison*) і душа (*ame*). Німці ж, починаючи з Канта, строго розрізняли розум, що пізнає світ (*Verstand* — здоровий глузд), і розум, що морально усвідомлює світ (*Vernunft*). Це дало їм змогу з позицій тоншої диференціації підійти до етики в той історичний момент, коли її розгляд перестав бути прерогативою тільки релігії.

Поняття вільної волі — одне з ключових в етиці — просвітники й німці розкривали також по-різному. Над Гольбахом, Вольтером, Дідро тяжіли ідеї філософського скептицизму, зокрема Д. Юма з його переконанням, що доля людини — в руках випадковості. Вольтер втілював цю ідею в повісті «Кандід», Дідро — в романі «Жак-фаталіст».

Ще Лейбніц, не приймаючи ідеї актуальної безкінечності, розробив ідею «духовної монади», прагнучи цим самим «зняти» протиріччя між вільним волевиявленням і необхідністю. Кант був переконаний, що моральна людина внутрішньо є абсолютно вільною. Штюрмери створили образ людини, яка сама себе духовно формує, за власним розсудом обирає життєвий шлях. Внутрішній світ такої вільної «духовної монади» перебуває в постійному розвитку і вдосконаленні.

Німці зуміли продуктивніше розвинути окремі ідеї просвіти, ніж це вдалося їм самим. Зокрема, це стосується думки Кондільяка про те, що людина розкриває істину про світ через учинки, діяльність в ньому, в той час як, наприклад, Берклі вважав, що для цього досить простого споглядання. Гете в юнацькому «Фаусті» недвозначно зіставив споглядальне і діяльнісне ставлення до світу. В цьому він був на боці Кондільяка¹⁴.

Просвітницька ідея актуальної безкінечності Всесвіту, яку вони в загальних рисах проектували на людські стосунки, заперечувала будь-який історизм в розумінні як природи, так і людини, свідомості. Вольтер, який багато писав на історичні теми, розглядав історію як єдність незмінних людських сутностей, які відрізнялися одна від одної тільки кількісно. «Історизм» просвітиників мало чим відрізнявся від такого в добу

пізньої античності (Плутарх, Лівій) чи в Італії доби гуманістів. Оскільки існувала вихідна норма — природний розум, то всю історію суспільства розглядали лише як повчальне для філософа і державця відхилення від цієї норми або ж спробу повернення до неї. За характерний зразок може правити Дж. Свіфт, який в «Мандрах Гуллівера» піддає оцінці з позицій «природного розуму» різні типи державних порядків. Гостроту його гротеску зумовлював ступінь відхилення зображуваного ним державного ладу від вимог розуму.

У Німеччині відмовлялися від притаманного попередній добі підходу до історії як до компендіуму повчальних зразків і корисних прецедентів. Під пером Гердера розвивалося інше розуміння історії. Спираючись на ідею Лейбніца про потенційну безкінечність, Гердер розкривав історичний процес як якісний розвиток у вигляді переходів на нові рівні. Німецькі філософія і естетика запропонували якісно нове розуміння історії (Гердер, Кант, Шиллер, Гете, Новалис, Ф. Шлегель, Фіхте, Шеллінг, Гегель).

3

Здійснене нами зіставлення не дає змоги однозначно віднести німців нової генерації до просвітницької філософської парадигми. Не менш суттєві відмінності розкриває порівняння в естетичній і художній царині, зокрема в літературі.

Нова естетико-філософська парадигма в німецькому духовному житті формувалася, починаючи з 1770-х років, паралельно у творчості штюрмерів (юний Гете) і у філософії (Гердер, Кант). Важливе місце в цьому процесі належало філософії Лейбніца, яка відігравала роль евристичного принципу для штюрмерів і була вихідним пунктом для Канта. Цим покоління 1770-х років із самого початку відмежовувалося від сенсуалізму англійців і французів як від ключового філософського принципу і брало курс на розробку ідей *духовного змісту* буття — природи і свідомості як її невід'ємної частини. «В його системі немає нічого бездуховного, нічого протилежного духові», — писав про Лейбніца Шеллінг [169, 2, 430]. Такий шлях давав змогу представити зовсім по-іншому, ніж у просвітників, єдність природи і свідомості. Сама ж природа поставала у німців напрочуд багатою, а не просто логічно формалізованою фізичною субстанцією в ролі антитези свідомості. Остання ж не механічно відображала природу, а була включена, як певний закономірний етап, в єдиний, цілісний, одухотворений, динамічний процес розвитку природи.

У Лейбніца дух неорганічної природи, дух живої природи і дух людини співвідносяться між собою як монади, що «сплять», що «мріють» і що «прокинулися». Відомо, з якою радістю відгукнулися штюрмери на цю теорію, що відкидала механістичний погляд на реальність і розглядала її як єдину

органічну систему, в якій людина не відчувала себе випадковою і не ставилася відчужено до природи. Звичайно, до повного розгортання ідеї органічного зв'язку природи і людини було ще далеко, вона знайде своє завершення в діалектиці тотожності Шеллінга. Але характерно, що перші кроки були зроблені у сфері не філософській, а саме в естетичній (Гердер) і художній (штюрмерська лірика природи, зокрема у Гете), чим і було закріплено фундаментальне значення «монадологічної» теорії Лейбніца для історії німецького духовного життя.

Сприймавши ідею монади Лейбніца, штюрмери захоплено стали розвивати ідею її духовної самодостатності у своїх поезіях і драмах. «Кожна монада була (...) абсолютним центром, універсумом для себе, замкнутим світом, в який нічого не могло проникнути ззовні» [169, 432]. Ця ідея прочитується в основі драматургічної концепції штюрмерів, які створили новий порівняно з Лессінгом тип драматургії. У центрі дії опиняється герой, який сам, вольовим устремлінням власної індивідуальності надавав поштовху всьому драматургічному рухові й утримував на самому собі центр глядачевої уваги. Лише смерть героя означала вичерпаність самого джерела драматургічного руху і кінець твору («Гец фон Берліхінген» Гете, «Розбійники» Шиллера).

Концепція «монадичного» героя допомагала відкинути бароковий фаталізм, тобто жорстку детермінованість людської волі зовнішніми обставинами (сенсуалістичний раціоналізм просвітників можна розглядати як пережиток барокового раціоналізму, адже фактично у них свідомість фатально залежала від зовнішньої субстанції і механічно її копіювала). Штюрмерський герой поставав уже не як зліпок з реальності, що формувала його, або диктувала свою деспотичну волю, або приводила його, несвідомого, до наперед визначеної мети; він поставав як *самодостатня* величина, що сама підкоряє реальність або «підноситься» над нею. Саме йому належить останнє слово у вирішенні своєї долі. Так, Карл Моор у фіналі «Розбійників» самотійно приймає рішення і віддається в руки властей.

Ця «монадичність» штюрмерських героїв по-своєму відбилася в романтичній естетиці, зокрема в аналізі трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда Ф. В. Шеллінгом, який виявив цілком нове розуміння природи трагічного в давніх греків. Шеллінг започаткував традицію тлумачити «Царя Едіпа» Софокла окремо від стародавнього міфу на ту ж тему, як утвердження індивідуальної волі людини, що стає врівень з волею богів: «Не бажаючи допустити, щоб необхідність (тобто фатум. — Б. Ш.) перемогла, не будучи водночас з тим переможеною, герой мусив добровільно спокутувати цю роковану долею провину. В цьому полягає найвеличніша думка і найвищий вияв

свободи — добровільно нести покарання за фатальний злочин, щоб ціною втрати самої свободи утвердити саме цю свободу і загинути, утверджуючи вільну волю (...). У момент найвищого страждання герой переходить до найвищого звільнення» [170, 403]. У цій інтерпретації ми знаходимо традиції монадичного, штюрмерського розуміння індивідуальної волі і свідомості як самодостатньої і вільної, що заперечує фаталістичний характер зв'язку з буттям. Задовго до Шеллінга цю монадичну самодостатність, вільне прагнення суб'єкта стати врівень з об'єктивною волею штюрмер Гете втілює в образі Прометея.

Розрив німецьких мислителів 1770-х років з просвітниками стосувався ще одного пункту, який також можна оцінити як парадигмальний. Це нове розуміння природи руху — не тільки (і не так) у фізичному, як у моральному (та естетичному) аспекті. Варто згадати хоч би новаторські міркування Лессінга в «Гамбурзькій драматургії» про рух і динамізм як основу драматургічного твору, як основу виявлення характеру, щоб зрозуміти, якою важливою для покоління 1770-х була ця проблема фізичної механіки. Ньютон розглядав рух як результат зовнішніх чинників; а внутрішнім чинникам, джерелом яких міг бути сам об'єкт, він відводив другорядне місце; цим він закривав шлях до розуміння суб'єкта як іншобуття об'єкта. Ідею причиновості в ньютонівському плані розвивав Дж. Локк. Його погляд на причиновість можна розглядати як узаконений науковий прецедент, що корінням сягає ще загального розуміння барокового фаталізму, де предмет був жорстко детермінований зовнішніми причинами (людина — це «глина в руках гончара», за Спінозою, або «очерет на вітрі», за Паскалем). Вольтер у своїх «Філософських листах», «Необізнаному філософі», у «філософських» повістях та ін. палко відстоював детермінізм Локка і Ньютона, а в «Кандіді» продемонстрував майстерність придумувати сюжет без об'єктивних причинно-наслідкових зв'язків з єдиною метою — спростувати саму можливість існування монадично самодостатніх волі і розуму, проповідуваних Лейбніцем.

Гердер у своїх «Ідеях до філософії історії людства» рішуче відмовляється від детермінізму Ньютона і Локка і започатковує ідею саморозвитку, тобто «монадичного» розвитку (за Лейбніцем, весь світ — це теж одна «духовна монада»).

Гете у «Фаусті» розкриває долю героя, спираючись саме на лейбніцівсько-гердерівське розуміння причиновості та спонукальних мотивів. Непропорційно велика і всуціль монологічна перша сцена твору знадобилася автору для того, щоб мотивувати вибір героя саме *внутрішніми* (суб'єктивними) причинами і «нейтралізувати» мотив спокуси з боку Мефістофеля. Імпульс руху й розвитку зароджується в самому героєві, а не приходить ззовні. Хоча завдання диявола полягає у тому,

щоб ззовні жорстко детермінувати вчинки Фауста, постійно збивати його з моральної позиції, — логіка штюрмерської «монадичності» диктувала автору єдино можливий шлях розгортання сюжету: стосунки Гретхен і Фауста розвиваються відповідно до своєї *внутрішньої* логіки — логіки почуттів. Той факт, що Господь у творі залишається осторонь духовних поневірянь Фауста, свідчить саме про «монадичне» розуміння поетом долі окремої людини, яка мусить *самотійно* вибороти власне щастя. У «Фаусті-2» Гете часом надто демонстративно розриває емпіричні причинно-наслідкові зв'язки у пошуках інших принципів причиновості, почерпаючи евристичний стимул у Канта і Шеллінга.

Паралельно з освоєнням штюрмерами нової духовної парадигми в художньо-естетичній сфері, у царині чистої думки її розробляв І. Кант. Він відкрив фундаментальне значення *уяви* в осягненні реальності і цим самим переніс головний акцент у нашому ставленні до світу і до мотивування власних учинків у саму нашу свідомість. В автономній свідомості Кант відкрив (у вигляді своїх апріорних категорій і якостей часу, простору, причини, наслідків, відношень тощо) стабільну систему, що сприймає і організовує всю інформацію про зовнішній світ, *але не залежить від зовнішнього світу щодо висування вищих життєвих цілей*. Зрозуміло, що без Лейбніцевої «Монадології» ця ідея внутрішньо незалежних апріорних якостей не могла б виникнути.

3. Гете — штюрмер

1

У ті роки, коли Кант готував «коперніківський переворот» у теорії пізнання, Гете в своїй штюрмерській поезії здійснював не менш важливий переворот, що евристично відповідав кантівській ідеї щодо ролі самодостатнього розуму в осягненні світу. Подібним до Кантового було розуміння *активного, творчого характеру людської свідомості*. Звичайно, Гете безпосередньо не переносив у свої художні твори абстрактні поняття Шефтсбері, Лейбніца чи Канта. Як художник, він знайшов усе необхідне для нового *психологічного* стилю в іншого художника — Руссо.

Руссо вважають вихідною точкою як для юного Гете, так і для Канта [91, 78—83]. Тож не дивно, що окремі принципи *сентименталізму* французького письменника виявляють риси подібності до вчення Канта про активний характер свідомості. Якщо ж узяти до уваги, що Руссо вивів свої погляди з морально-психологічних постулатів Шефтсбері, на якого, зі свого боку, спирався Лейбніц, то всі названі мислителі: Лейбніц, Руссо, Кант, Гете і Шефтсбері як духовний прабатько для всіх них — опиняються в одному колі інтелектуальних пошуків.

У світлі цього цілком не випадковою постає увага юного Гете до Руссо; причина його звернення до «сентиментального» стилю має, як бачимо, глибше мотивування, ніж просто європейська популярність французького письменника. Цим же пояснюється і той факт, що Гете у своїх штюрмерських віршах і драмах розвинув цей стиль до вимірів, цілком чужих Руссо. Тільки врахувавши духовний симбіоз усіх названих мислителів, можна пояснити, чому Гете з часом, не розриваючи всіх духовних зв'язків з ними, відійшов від «сентиментального» стилю своєї юності.

Серед суттєвих рис сентименталізму виділяють психологічну здатність героя бачити в реальності суб'єктивно забарвлений зміст; в буденних виявах життя герой відкриває інший, прихований для решти людей змістовий рівень [133, 95—105]. Джерело неповторності світу міститься не так у самій реальності, як у суб'єкті, що наділяє реальність властивостями свого внутрішнього світу, головна серед яких — здатність до чутливості. Сентименталізм звеличив *неповторність індивідуального світобачення*.

Акт перенесення на об'єктивний світ власного суб'єктивного настрою сприймається індивідом як творчий акт і наповнює його почуттям патетичної схвилюваності (ентузіазму, за Шефтсбері), емоційної зворушеності й розчуленості, що, по суті, й становить суть сентиментального переживання. Сам суб'єкт в акті сентиментальної рефлексії психологічно відчуває себе *законодавцем* картини світу, яка перед ним розкривається. При цьому акт виявлення творчої свідомості може поставати і як гранично розкутий психологічно, навіть *анархічно* вільний. У момент творчості суб'єкт дає свій закон насамперед *природі* як світові іншому і загальнозначущому. Водночас природа як рівноцінна, хоча й протилежна свідомості універсалія, дозволяє індивіду відчути своє гармонійне єднання з нею, зі світом як таким — зі світовою «монадою». Ось чому в німецьких штюрмерів природа викликала як буремно-бунтарські, так і лагідно-гармонійні почуття й переживання, і сама тема природи була надзвичайно поширеною.

Важливо звернути увагу на те, що Кант в основу свого естетичного поняття *піднесеного* поклав принцип свободи свідомості, що споріднює це поняття з сентиментальним переживанням і вказує на його закоріненість у філософії Шефтсбері і Руссо. «Підґрунтя для прекрасного в природі ми повинні шукати за межами нашого Я; підґрунтя для піднесеного — *тільки в нас самих* і в способі думок, який вносить піднесене в уявлення про природу» [88, 5, 252]. Піднесені не предмети природи самі по собі, а «стан душі», який виникає під впливом уявлень про них і пробуджує в людині надчуттєві здібності для осягнення того, що перевищує можливості звичайного чуттєвого сприйняття [31, 33]. Ремісник може *відтворити* кра-

су природи, але щоб представити природу як піднесену, справжній митець має бути спроможним знайти піднесеність у *власній* душі. Сприйняття краси природи допомагає зрозуміти її «просто як механізм»; але піднесене в ній «не призводить (наше знання про неї. — Б. Ш.) до спеціальних об'єктивних принципів (...) Природа саме у своєму хаосі або у своєму дикому й невпорядкованому безладді й спустошенні, якщо в цьому виявляються її велич і сила, насамперед викликає в нас ідеї піднесеного» [88, 5, 252]. Як приклади піднесеного Кант наводить ніч, безмежне зоряне небо, величні гори та інші *монументальні* картини природи, в яких вона виявляє свою «велич і силу»¹⁵. Міркування Канта про піднесене і прекрасне допомагають зрозуміти *поетичну єдність* пристрасно-бурхливих і лагідно-ніжних образів природи в штюрмерській поезії Гете, Шиллера та ін. Поетика піднесеного яскраво представлена і в «Фаусті», зокрема в поєднанні тем природи і кохання.

2

Складність і неоднозначність нових естетичних підходів демонструє штюрмерська лірика Гете. У «Майській пісні» годі шукати раціонально впорядковану панорамність чи певну ландшафтність природи. Погляд поета рухається розкуто, свавільно, навіть хаотично, підкоряючись настрою внутрішнього радісного збудження. Поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює *власний автопортрет*. В інших юнацьких поезіях Гете природа постає то бурхливо збудженою, як тут, то лагідно-тихою й інтимно-ніжною, то злою й ворожою, то тривожно-містичною. Але щоразу перед нами по-різному розкривається сам поетичний суб'єкт, завжди перед нами — образ самого поета.

Образ «монадичного» героя постає перед нами у «Великих гімнах». У «Прометейі» герой кидає звинувачення в обличчя самому Зевсу! Прометей — *сам для себе* моральний закон і джерело духовної незалежності.

Не все однаково чітке й недвозначне в цих гімнах, часто їх зміст загадковий. Тут і химерні порухи душі, й не усвідомлені самим поетом переживання. Іноді образи природи химерні, фрагментарні, уривчасті. Це знаменитий штюрмерський стиль, де загадовість і недомовленість — один із засадничих елементів.

У «Ганімеді» Гете прагне передати акт поетичного натхнення, одержимість людини творчим духом природи. Невинний, нетямущий Ганімед — це образ людської душі. Невідома сила, що раптово підносить його до неба, — це натхнення як вияв вищого творчого духу. І ось невинні очі дитини бачать те, чого не дано побачити більш нікому. Обранець — він! Ганімед жадібно всотує в себе незабутні враження. Образ натхнення як високого, але наївного осягнення перегукується з ученням Канта про *генія*¹⁶.

Проте апофеоз суб'єктивної схвильованості, яка надає природі нового для неї смислу, може перейти в трагедію, а нетотожність реальності та її образу в свідомості — стати причиною трагічного розладу. Про це свідчать балади — «Рибалка» й особливо «Вільшаний король», написані вже у «післяштюрмерську» добу (1782). В останній дитина стає жертвою власної уяви, раціональні пояснення батька виявляються безсилими. У змаганні здорового глузду та наївної уяви перемагає уява і тим занапащує все. Здається, тут Гете замислюється над тією страшною ціною, що її платить людина за автономність і самодостатність уяви, розуму. У майбутньому це спонукає його до нових роздумів над природою творчої свідомості, уже в рамках «веймарської класики».

3

Тема трагічного розладу між реальністю та її суб'єктивно забарвленим змістом була розкрита письменником у «Стражданнях юного Вертера» (1774). Головний персонаж марно прагне відстояти свою внутрішню самотність, світ почуттів як основний зміст своєї особистості. Вертер — трагічна «монада», що сама в собі знаходить моральний закон і джерело насиченого духовного життя. Цей духовно незалежний герой протистоїть світові загальноприйнятого — суспільству, де мотиви поведінки підкоряються лише емпіричному плинові життя, де панують етикет, компроміс, умовності.

Перед Вертером ніби є вибір: прийняти умови суспільства, підкоритися закону громадської думки, морального компромісу, станової ієрархії. Але для героя це означало б поступитися своїм витонченим внутрішнім світом. Розуміючи, що його почуття, неповторність духовних прагнень нікому не потрібні, незрозумілі, більше того, виступають перешкодою для щастя, Вертер убиває себе.

Світ розкривається для Вертера у вигляді особливих цінностей, які існують *тільки для нього*. Він цінує відносини і речі, що не мають для інших значення, але для нього складають інтимно близький образ світу. Ці уподобання роблять його *нестандартною особистістю* в суспільстві і викликають в оточення подив та нерозуміння. Вертер любить бавитися з дітьми, молодшими братами і сестрами Лотти; любить природу і свої прогулянки на природі, під час яких роздумує про улюблені книжки; у нього є улюблені дерева, улюблена альтанка; йому дорогі ворота, крізь які він колись у дитинстві виїхав з міста... Так само багато незвичного у його ставленні до Лотти, яку він кохає. Незвичайний її образ, що живе в його душі. Вертер схильний до самоаналізу, до поетичної мрії, до самоототожнення себе з літературним світом і його героями. У цьому поетичному зачаруванні героя вгадується лірична атмосфера юнацького «Фауста».

Мова Вертера не просто схвильована й емоційно піднесена; герой усвідомлює свою відчуженість від людей, неможливість знайти з ними спільну мову і тим більш реалізувати у суспільстві свої якості. Він доходить висновку, що його внутрішня неповторність і є головною завадою для щастя.

Передсмертні думки Вертера викликають у пам'яті знаменитий монолог Гамлета. «Підняти завісу й сховатися за нею! Ось і все! Навіщо ж вагатися й зволікати? Чи не тому, що ми не знаємо, що там, за цією завісою? І що повернення звідти немає? І чи не тому ще, що нам властиво припускати хаос і темряву там, де для нас все — невідомість?» Гете інтуїтивно виходить на наступний рівень свідомості свого героя, за яким відкривається майже Кантова «річ сама по собі», яка для Вертера стає непереборною перешкодою для подальшого руху думки. Це і є смерть. Вертер намагається і тут досягнути її образ як щось не відчужене, а інтимно близьке собі, тотожне своїй особистості. Він сприймає її майже в плані кантового феномена «піднесеного». Для нього вона — «невідомість», що постає у вигляді «хаосу і темряви», коли відкинути «завісу» і спробувати «сховатися» за нею. Вертер зробив цей крок і ... не повернувся. Духовна самоцінність «монади» утверджувалася ціною смерті героя. Трагізм відчуженості героя мав засвідчити велич і несумірність духовного завдання, яке він поклав на себе, з емпіричним буттям. У цьому плані Вертер споріднений з Фаустом.

Юнацький «Фауст» закінчувався трагічною сценою у в'язниці, яку можна трактувати в плані Кантової естетики «піднесеного». Маргарита переходить в інший вимір свідомості, що його Фауст сприймає як божевілля. Готуючи до друку в 1790 р. юнацький твір під назвою «Фауст. Фрагмент», Гете вилучив цю сцену. Кантова естетика «піднесеного» бентежила його, він відчував усю страшну безодню, яку вона потенційно містила в собі. Про це свідчив уже «Вільшаний король», створений задовго до підготовки «Фрагмента» до друку. Сам факт вилучення сцени «В'язниця» з «Фрагмента» свідчив, що Гете дійшов думки про необхідність *естетичної противаги* кантівському, штюрмерському по суті, феномену піднесеного. Це і було реалізовано в «Фаусті-2».

ЧАСТИНА II

"Пра-Фауст" і народна легенда

...І як же була закохана Німеччина, та й зараз ще частково закохана у свого «Доктора Фауста»!

Г. Е. Лессінг. Листи про новітню німецьку літературу

1. Історико-літературна основа твору

Історія написання «Фауста» ретельно досліджена гетезнавцями. В ній прийнято виділяти чотири основні періоди¹⁷. 1) 1773—1775 рр. Написаний у ці роки текст не призначався самим Гете для друку. Він зберігся випадково і був названий вченими «Пра-Фауст» («Ur-Faust»). 2) 1788—1790 рр. Підготовлений у ці роки текст сам Гете надрукував у 1790 р. під назвою «Фауст. Фрагмент» («Faust. Ein Fragment»). 3) 1797—1806 рр. У 1800 р. Гете пише як окремий епізод «Фауста» твір «Гелена» («Helene»), проте залишає його ненадрукованим. У 1808 р. виходить друком весь «Фауст-1». 4) 1825—1831 рр. У 1828 р. Гете друкує «Гелену». У 1831 р. закінчено всю другу частину. Твір дістав назву «Фауст. Трагедія» («Faust. Eine Tragödie»), тексту надано остаточного вигляду. Віднині в нього входять: «Посвята» («Zueignung»), «Вступ на театрі» («Vorspiel auf dem Theater»), «Пролог на небі» («Prolog im Himmel»), «Перша частина трагедії» («Der Tragödie Erster Teil»), «Друга частина трагедії в п'яти актах» («Der Tragödie Zweiter Teil in fünf Akten»). Текст усього твору надрукований у 1832 р. після смерті Гете.

I

Задум «Фауста» виник у юного Гете на рубежі 1760—1770 рр. На той час основне першоджерело — «народна книжка» Йоганна Шпіса, що вийшла друком у рідному місті Гете Франкфурті-на-Майні у 1587 р., була ґрунтовно забута. «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» Кристофера Марло (1592) ще не була прочитана поетом. Численні «барокові» вистави легенди, що відзначалися пишними видовищними ефектами, були витіснені зі сцени зусиллями прихильників класицистичних правил і знайшли собі притулок у ляльковому театрі. У 1770—1771 рр. юний Гете познайомився з легендою саме у такому вигляді, як він пише в автобіографії «Поезія і правда» (книга 10).

Проте йшлося не просто про випадкове відкриття юнаком для себе одного з багатьох фольклорних сюжетів. Для німців

ця легенда мала парадигмальний характер, тобто відображала глибини їхнього національного характеру, головну спрямованість духовного життя і навіть етапи становлення культури. Здавалося, що німці народжувалися із знанням легенди. Юний Гете, не знаючи всіх конкретних варіантів її побутування, уже беріг її у своєму духовному єстві. Як геніально обдарований поет, він відчував її потенційні поетичні можливості, відчував приховану духовну енергію, яка в ній сконцентрувалася майже за дві тисячі років¹⁸.

Першим «Фаустом» у Європі став Симон-волхв з ранньохристиянських апокрифів, який за допомогою язичницької магії демонстрував «чудеса», але розбився, коли в присутності цесаря Нерона намагався, покладаючись на підтримку диявола, летіти у повітрі. Він возив із собою розпусну жінку, яку видавав за Гелену Троянську. Демонстрація «чудес», зокрема польотів у повітрі, була обов'язковим елементом пізніших переказів про Фауста. В ті самі часи склався важливий для сюжету мотив угоди з дияволом. Легенда стала своєрідним мірилом для оцінки багатьох історичних осіб та подій. Народна свідомість сприймала їх, прагнучи укласти в рамки певної ментальної схеми, у даному випадку — легенди. Так відбувався процес народної міфологізації історії.

У виданні «народної книжки» 1599 р. наведено список осіб від 10 до початку 16 ст., які «уклали угоду з дияволом». В ньому ми знаходимо імена понад десяти римських пап і таких учених, як Й. Тритемій, Агріппа Нетесгеймський, Т. Парацельс та ін. Як ми бачимо, Фауст був збірним образом. Але образ цей увібрав у себе риси й реальної особи — доктора Йоганна Фауста, життя якого обірвалось у 1540 р.

2

Багатовіковий процес «збирання» легенди, кристалізації всіх її мотивів та ідейних смислів завершився утворенням «народної книжки» наприкінці 16 ст. Після цього почався другий етап життя сюжету — етап жанрової та ідейної диференціації.

«Народна книжка» зазнала чимало переробок; з'явилися такі характерні для середньовіччя «продовження», зокрема про «фамулуса» Вагнера, який після загибелі Фауста продовжує його заняття, але з меншим розмахом; народні драми, лялькові вистави, «балади вуличних співців», поеми, складені народним «райошним» віршем, численні «книжки заклинань», що нібито залишилися після Фауста (вони жваво продавались аж до початку 19 ст.); сюжет розігрували навіть драмовані собаки, одягнені в костюми Мефістофеля і Фауста. Легенда проникла в Англію, де на її основі створив свою «Трагедію» Кристофер Марло. Імена персонажів легенди згадуються у «Віндзорських жартівницях» Шекспіра.

Після наступу пуританської реакції в Англії численні мандрівні трупи ринули в Німеччину і принесли з собою п'єсу Марло. Проте, відповідно до традицій єлизаветинського театру, серйозні події постали в цьому сюжеті рясно перемішаними з комічними епізодами. Щоб полегшити німецькому глядачеві сприйняття п'єси незнайомою мовою, мандрівні актори запрошували «блязня» — німецького актора, який розважав публіку комічними імпровізаціями рідною мовою в паузах між сценами. Імена «блязнів» були різні: Пікельгерінг («маринований оселедець»), Гансвурст («Ганс-ковбаса»), Каспар або Кашперле і навіть Арлекін з італійської «комедії масок». Це новаторство так сподобалося глядачам, що з тих пір Фауст виступав у супроводі комічного слуги або слуг. Нерідко, скориставшись відсутністю господаря, вони викрадали чаклунську книжку і, комічно повторюючи заклинання доктора, намагалися «самостійно» чаклувати, але тільки створювали кумедне безладдя. З'являвся Фауст, припиняв неподобство і карав пустунів. Відгомін цього та інших аналогічних мотивів ми знаходимо в жартівливих баладах Гете «Учень чародія» і «Шукач скарбів» (1797).

Письменник Й. К. Готшед, «літературний папа», ревнитель суворих класицистичних смаків, оголосив не на жарт війну цим комічним персонажам і у 1737 р. урочисто спалив опудало Гансвурста. Та це не допомогло. Читаючи «Фауста» Гете, ми помічаємо, що Мефістофель частково перебрав на себе функцію такого комічного слуги і ніс у собі чималу частку плебейського комізму. Така забарвленість відповідає також традиції народної містерії протестантських часів, де диявол зображувався скоріше як кумедний, ніж фатально грізний персонаж.

Крім гротескового комізму, який зробився традиційним для народного трактування сюжету, вистави мандрівних труп приваблювали публіку й видовищними ефектами, про що дає уявлення афіша «Фауста» в Бремені: «Плутон літає верхи на драконі у повітрі (ця сцена складала обов'язковий «Пролог у пеклі», який Гете замінив на «Пролог на небі». — Б. Ш.). Чаклунство Фауста і заклинання духів. Пікельгерінг намагається розкопувати золото, але йому заважають різні літаючі чарівні птахи. Бенкет у доктора Фауста, причому всі виставлені наїдки перетворюються на різні серйозні речі. З паштету з'являються й літають у повітрі люди, собаки, коти та інші тварини. Прилітає вогнедишний ворон і віщує Фаустові смерть. Нарешті духи забирають Фауста геть. Ми покажемо також пекло з чудовим феєрверком». Афіша у Франкфурті обіцяла показати, як «Гелена перетворюється на фурію на очах у всіх глядачів», а потім — «балет фурій, які розривають Фауста на шматки». На завершення вистави показували, як правило «балет і веселу комедію» [102, 170; 179].

3

Незважаючи на, здавалося б, суто розважальну функцію, сюжет містив у собі заряд вільнодумства, який був пов'язаний із самим часом його народження — добою німецької Реформації. Глядачі завжди відчували в сюжеті це вільнодумство, що й зробило його надзвичайно «пластичним», здатним, при збереженні загальної «контурної» схеми, змінюватися в деталях і вбирати в себе гострі світоглядні питання різних історичних періодів. Пластичності сюжету сприяв і характер комізму — перехідного, невловимого, «амбівалентного». Так, уже автохарактеристика реального Фауста, що дійшла до нас, містить дещо від середньовічної сатиричної надмірності і викликає посмішку. Він «філософ і маг, астролог і алхімік, некромант, аеромант, піромант, гідромант і хіромант», займається лікуванням, фізіогномікою, «ворожінням на кришталі» і складанням гороскопів, «уміє знаходити скарби» і знає потаємні засоби, «що скріплюють або руйнують шлюбні узи» [102, 382]. Сучасники залишили нам переважно нищівну характеристику історичного Фауста. Він «хвалько і невіглас», його віщування «легковажніші від мильної бульки», його повчання — «зухвалі вихваляння»; його справи «мізерні і безславні». «Зате він умів гарно одержувати, точніше, видурювати гроші, а потім утікати, так що тільки п'яти вилискували». Фауста критикували з обох боків: гуманісти за сумнівну вченість у середньовічному дусі («лжевчений, самозванець і шарлатан»), а лютерани — за нечестивість («потворне чудовисько і смердюче вмістилище багатьох бісів») [102, 386; 387; 390]. Ці характеристики, здавалося б, визначали тональність народного сюжету. Проте народний сміх позбавлений однозначності і категоричності. Фауст народної легенди постає як той злощасний невдаха чи хвалько у фольклорі, якому дозволяється говорити істину-виклик чи порушувати норми офіційного етикету. Його становище — це становище людини поза офіційною суспільною ієрархією. Фауст приречений на бунт. Це неконвенційна особа. Цю *неконвенційність* народного героя відчув «штюрмер» Гете.

Народне світосприйняття характеризується двома рисами. Перша — це консерватизм, прагнення внутрішньо врівноважувати й гармонізувати буття, а всі явища зводити до знайомих, вироблених столітнім досвідом ментальних схем. З цього погляду Фауст, як порушник релігійних приписів і «чорно-книжник», викликав у натовпу огуду і сміх, що мав *заперечувальний* характер. Проте інша риса — це вічна незгода, недовіра маси до «офіційної», конвенційної точки зору, що насаджувалася «згори», прагнення розглянути явище «зсередини», тобто з позиції самозбереження і власної користі. З цього погляду Фауст, як сміливець, життєлюб та індивідуаліст,

викликав співчуття, а сміх мав *стверджувальний* характер. Такими ж естетично неоднозначними були взаємини між персонажами сюжету: Фаустом і слугою, Фаустом і Мефістофелем, Мефістофелем і слугою. Такою ж неоднозначною постає контамінація сатиричного і комічного, заперечувального і стверджувального в образах самого Фауста — відступника й сміливця та Мефістофеля — грізного представника інфернальних сил і дотепного критика людських вад. Досліджено, що соковиті ідіоматичні звороти, якими рясніє мова Мефістофеля, включені в «народну книжку» безпосередньо з популярних у 16 ст. збірок народних прислів'їв та приказок [102, 410]. Цю особливість мови Мефістофеля тонко вловив і передав у своєму творі Гете.

Якщо юного Гете, як і його друзів-штюрмерів, привабив у цьому сюжеті дух бунтарства, індивідуалістичного самоствердження, сміливої непокори, «неконвенційності» поведінки — відповідно до естетично-бунтарської спрямованості самого штюрмерського руху, то в народній легенді він зміг знайти скільки завгодно цих рис.

Фауст зображується в легенді не просто як учений, а як професор у постійному оточенні студентів. Доба німецької Реформації була співзвучною добі німецького Просвітництва своїм повним оновленням уявлень про світ, істину, розум, освіту. Як перша, так і друга доба були часом розквіту університетської освіти, що ґрунтувалася на якісно нових засадах. У цих умовах неусвідомленого передчуття якихось нових, ще не знаних знань, які мають заступити стару, осоружну середньовічну метафізику, що не задовольняла бентежний дух, історія угоди вченого з дияволом могла сприйматися співчутливо.

Поговір пов'язує діяльність Фауста з університетами в Ерфурті, Віттенберзі, Гейдельберзі, Інгольштаті та ін. Нагадаємо, що в Ерфурті була написана групою гуманістично налаштованих авторів знаменита сатира на ченців і богословів-обскурантів — «Листи темних людей» (1517—1519). У Віттенберзі викладав вождь Реформації М. Лютер і там же, за Шекспіром, учився данський принц Гамлет.

Як університетський професор, Фауст легенди відзначався для своїх часів науковою безстрашністю. В Ерфурті він наважився прочитати лекцію про Гомера і «так яскраво намалював студентам обличчя і зовнішність троянських героїв, що в них виникло бажання побачити їх на власні очі (...), і вони поштиво його про це попросили». І ось, «за наказом Фауста, один за одним увійшли в аудиторію вищезазначені герої у своїх латах (...) Останнім увійшов велетень Поліфем. З паші в нього стирчали ноги бідолахи, якого він щойно проковтнув (...) У студентів при цьому волосся стало дибки, і від жаху й переляку не знали вони, куди сховатися. Фауст з цього

дуже посміявся, назвав їх одного за одним на ім'я і, звернувшись до кожного, наказав йти, що вони й зробили» [102, 142—143].

Іншим разом Фауст став хвалити знаменитих римських поетів Плавта і Теренція, «навів із них кілька прекрасних висловлювань і сентенцій» і заявив, що може викликати їхні твори, хоча майже всі комедії Теренція «загинули під час аварії корабля» ще за життя автора. «Про це доповіли панам теологам і високопоставленим членам ради (...), але у відповідь було сказано, що (...) його пропозицію неможливо прийняти, бо й без того достатньо авторів і добрих книжок, за котрими юнацтво може вивчати гарну й правильну латину, а понад усе слід побоюватися, що злий дух домішає до нововідкритих книжок своєю отруту...» [102, 144—145].

Студентам імпонували й відкриті, неформальні взаємини, які встановилися між ними і професором. Фауст нерідко влаштовував для них частування, а наїдки та питво викликав з небуття за допомогою магії. В деяких версіях легенди Фауста взагалі вважали вагантом — мандрівним школярем, з огляду на його життєлюбство і вільнодумство, нестандартний спосіб мислення і неординарний підхід до науки.

Схильність Фауста до високої оцінки розуму і людської думки своєрідно відбилася в епізоді лялькової драми, коли Фауст влаштовує собі огляд «пекельних духів». Серед них — один швидкий, як стріла («біс хтивості» Віцліпуцлі), другий швидкий, як вітер («біс повітря» Ауерхан), але вибирає він собі третього — швидкого, як людська думка, «біса розумування» Мефістофеля.

Мотиви, що спонукали Фауста укласти угоду з Мефістофелем, викладаються в «народній книжці» з серйозною стриманістю, без тіні огуди. «Після того, як я поклав собі за мету дослідити першопричини всіх речей, то серед здібностей, які були мені милостиво дані згори, не виявилось подібних у моїй голові, а в людей я також подібному не міг навчитися, тож віддався я духові, що був посланий мені під ім'ям Мефістофель (...), і обрав я його, аби він мене до цієї справи прилучив і навчив».

Фауст хоче, щоб Мефістофель розкрив йому ті знання, які виходять за межі, встановлені церквою. Доба Реформації стрімко змінювала співвідношення між дозволеним і недозволеним у знаннях. Церква вважала розум атрибутом і власністю тільки Бога; доба Відродження, і німецької Реформації зокрема, висунула думку, що розум є невід'ємною властивістю людської природи (Еразм Роттердамський). Головним критерієм і виправданням для розширення меж «дозволеного» ставала допитливість людського розуму. Намагання переступити через «дозволене», керуючись жадобою пізнання, робить Фауста неконвенційною особою. Емансипація і гуманізація розуму

викликали співчуття у «буремних геніїв», і вони сприймали ту далеку добу як споріднену зі своєю.

Заняття Фауста легенди під керівництвом Мефістофеля свідчать про ренесансний універсалізм його устремлінь, що відповідає духові нового історичного часу. Він бесідує з дияволом про пекло і злих духів, про створення світу та його будову. (Нагадаємо, що у «Втраченому раю» Дж.Мільтона бесіду на ту ж тему з Адамом і Євою веде архангел Рафаїл.) Потім Фауст мандрує в пекло, в зоряні світи, далі по землі — містами Німеччини та інших країн Європи, мусульманським Сходом. Нарешті, з високої гори «на острові Кавказ» Фаусту відкривається величний вигляд земного раю.

Народна традиція сприймала ці устремління як вияв неконвенційної поведінки, а разом з тим засуджувала, оскільки бачила в них загрозу здоровому консерватизмові життя. Ось чому незримим опонентом Фауста легенди виступає інший доктор — Мартін Лютер. Недаремно народний поговор пов'язав діяльність Фауста і Лютера з одним містом — Віттенбергом.

Відомо, що Лютер вірив у реальність диявола. Досі туристам показують у Вартбурзі в Тюрингії темну пляму на стіні — слід від чорнильниці, якою Лютер у запалі кинув у диявола; той спокушував його, коли богослов перекладав Біблію. (У творі Гете Мефістофель з'являється саме в той момент, коли Фауст зайнятий перекладом Євангелія від Іоанна.) За варіантами легенди, Лютер був присутній на тій лекції, коли Фауст викликав духи знаменитих троянських героїв, і не схвалив її. Збереглися лайливі вирази Лютера і його прибічника Меланхтона на адресу Фауста. У «Застільних бесідах» Лютер пишався тим, що на відміну від Фауста зміг устояти перед спокусами диявола, бо «словом Божим відганяв примару».

Здавалося б, легенда з повчальною метою протиставляла двох віттенберзьких докторів, з яких один успішно подолав спокуси диявола, а інший піддався їм і ганебно загинув. Але реформаційний контекст легенди ще досить свіжо відчувався в часи юного Гете. Поет міг цілком об'єктивно порівняти двох докторів, щоб віддати симпатії Фаусту.

Безперечно, Гете розумів історичну роль Лютера-реформатора; проте він бачив і його еволюцію в бік духовного деспотизму й обскурантизму, яка виявилася вже в його полеміці з Еразмом Роттердамським. У Вартбурзі чорт спокушував Лютера знаннями, які лежали за межами тих знань, що їх проголошувала Біблія. Чорнильниця летіла не лише в чорта; цим відчайдушним вчинком Лютер утримував насамперед сам себе від спокуси зазирнути в ту сферу знань, яка виходила за межі Святого Письма. «Диявол хоч і не доктор і не захищав дисертації, але він вельми освічений і має великий досвід, він удосконалюється у своєму мистецтві і займається своїм ремес-

лом ось уже шість тисяч років. І проти нього немає ніякої сили, крім Христа». Якщо католики були нещадні з єретиками, то Лютер розв'язав ганебне «полювання на відьом».

Великий реформатор Лютер зламав одні обмеження розуму, щоб нав'язати йому нові. «Як можна бути таким зухвалим і божевільним, щоб злітати вище від своєї голови над хмарами, мудрувати про Божу велич, його сутність і волю, про предмети, надто високі для нашого сліпого, безумного розуму, незрозумілі і недосяжні для нас?!» Це все «спекуляції про непотрібні речі». (Згадаймо, що саме «захмарні» світи пізнає Фауст у бесідах з Мефістофелем і в мандрах.) Лютер засуджує людей, які «мають певні здібності і відразу ж відважуються міркувати й роздумувати про все за власним розумінням». Саме таких, схильних до самотійності людей обирає диявол.

Людський розум також викликає у Лютера гнів. Він називає його «пані розумниця»¹⁹, «розумна розпусниця», «наречена диявола», «чарівна розпусниця», «бестія»; віра мусить «задушити (цього) звіра», «скрутити (йому) шию». Так само різко негативно оцінював Лютер вільну волю людини. Людина перебуває у повній владі Бога чи диявола: «Бог або диявол осідлають її, і вона йде туди, куди її женуть». З погляду Лютера, Фауст став жертвою диявола, який його «осідлав». Але людина така ж сліпа іграшка і в руках Бога: «Вірити треба і в те (...), що Бог справедливий, коли приводить нас до загибелі».

Якщо народ і був далекий від метафізичних питань волі чи розуму, то він пам'ятав, як Лютер під час селянської війни закликав власті до жорстоких репресій проти повсталих; особливо обурювало богослова те, що селяни посилаються на Святе Письмо, на свободу християнина. В памфлеті під назвою «Проти розбійницьких і кровожерливих зграй селян» Лютер пише, що то диявол «своєю шаленою злобою спокусив, засліпив, ожорсточив і підбурив багато тисяч селян». Тому селяни «двічі заслужили на смерть — тілесну і душевну».

Такою постає в історичній перспективі суперечка двох віттенберзьких докторів, дві позиції щодо вільної волі і вільного розуму людини. Таке історичне підґрунтя легенди, прочитаної «штюрмером» Гете.

2. Рецепція поетики народного театру в «Пра-Фаусті»

1

Згідно з твердо встановленими нині фактами, робота над первісним задумом «Фауста» тривала з 1768 до 1778 р., причому найактивніше у 1773—1775 рр. Переїхавши у Веймар, Гете читав рукопис твору в салоні герцогині-матері Амалії. Він дозволив фрейліні Луїзі фон Гьохгаузен зняти копію, яку і знайшли в її архіві у 1887 р. На жаль, нині втрачено сам оригінал

рукопису, що був у розпорядженні поета, очевидно, до 1808 р., коли він надрукував підготовлену на його основі і на основі «Фауста. Фрагмента» (1790) першу частину «Фауста. Трагедії».

Порівняння остаточного варіанта твору зі штюрмерським «Пра-Фаустом»²⁰ показує такі розбіжності. Автор збільшив загальний обсяг першої частини у 2,5 рази. Насамперед він посилив «філософське» навантаження образу Фауста, а саме: значно розширив мотив незадоволення сутнім і тему пошуку сенсу життя; увів тему самогубства; написав сцени зустрічі з Мефістофелем та укладення угоди з ним; взагалі розширив тему антагонізму з Мефістофелем. Образ Мефістофеля розкрив яскравіше, а також підсилив фантастичний колорит за рахунок введення сцен «Відьмина кухня» і «Вальпуржина ніч». У сцену «Авербахів склеп у Лейпцигу» вніс деякі зміни: тепер не Фауст пригощає вином, видобуваючи його з пробурованого за допомогою магії столу, а Мефістофель. Було збагачено загальний музичний колорит твору. З метою узгодження тексту з жанровими вимогами драми вилучено або перероблено деякі ремарки. Написано кілька нових сцен («Біля брами», «Лісова печера» та ін.) і введено на правах «парабаси» інтермедію «Сон у Вальпуржину ніч».

Таким чином, у юнацькому варіанті, на відміну від остаточного тексту, акцентувалася насамперед історія кохання Фауста і Маргарити, що займала 14 із 17-ти сцен. Мотив омолодження тут відсутній повністю. Очевидно, Гете вирішив обмежитися такою вказівкою на вік героя: «В магістрах, в докторях ходжу і за ніс *десять років* вожу студентів...» Фауст у зображенні Гете-штюрмера — молодий учений, яким і належало бути бентежній людині нової формації.

У цілому сюжет «Пра-Фауста» можна передати в таких словах.

Ніч. Фауст за фоліантом. Він переживає розчарування в заняттях науками і в усьому своєму житті. Його мрії пов'язані з вільною і прекрасною природою. Знак макрокосму, який учений знаходить у книзі, свідчить про недоступну його розуму гармонію світобудови. Заклинаннями він викликає Духа Землі, але той відмовляється з ним бесідувати. З'являється, в нічному халаті і ковпаку, зі світильником у руці, Вагнер і починає розмову про секрети декламації, про старовину. Фауст висловлює скептичне зауваження щодо педантизму фамулуса. У шлафроку, у «великій перуці» з'являється Мефістофель і, у відповідь на запитання студента, докладно й іронічно характеризує спеціальності й науки, що їх вивчають в університеті («Ніч»).

У погрібку лунають веселі жарти компанії гульвіс. Фрош співає грубувату пісню про пацюка, що вмирає від отрути. Фауст і Мефістофель входять і включаються у веселощі: Ме-

фістофель співає про блоху, а Фауст пригощає всіх вином, яке, за його волею, струменить просто зі столу. Від пролитого вина спалахує полум'я, Фауст його приборкує. Після цього обидва рятуються втечею («Авербахів склеп у Лейпцигу»).

Мефістофель, супроводжуваний Фаустом, спішно проходить повз розп'яття при дорозі («Сільська дорога»).

Подальші події пов'язані з історією кохання. На міській вулиці Фауст намагається зав'язати розмову з Маргаритою, але та зникає. Фауст просить Мефістофеля допомогти йому зійтися з незнайомкою, до якої він загорівся палкою і нетерплячою пристрастю. Мефістофель іронічно присоромлює Фауста, а потім вирушає на пошук подарунка для дівчини («Вулиця»). Маргарита у своїй кімнаті згадує про незнайомця. Після того як вона вийшла, з'являються Фауст і Мефістофель. Фауст захоплений простотою й акуратністю житла, патріархальними рисами обстановки. Мефістофель ставить шкатулку, призначену для дівчини, у шафу. Повернувшись, Маргарита поспішає провітрити важкий дух, що залишився у кімнаті від нечистої сили, співає пісеньку про короля з Фулли, знаходить шкатулку і з захватом приміряє прикраси («Вечір»). Мефістофель з обуренням розповідає Фаусту про те, що богомільна мати Гретхен віддала шкатулку в церкву. Фауст просить його діяти через сусідку («Алея»). Маргарита приносить показати сусідці Марті нову шкатулку. Поки дівчина приміряє з неї прикраси, з'являється Мефістофель. Свою розповідь про смерть Мартиного чоловіка, свідком якої він начебто був, Мефістофель насичує незрозумілими для Маргарити натяками щодо «дружка». Потім про все докладно розповідає Фаусту («Дім сусідки»). В садку прогулюються парами Фауст і Маргарита, Мефістофель і Марта. Дівчина розповідає про свою сім'ю. Розмова стає дедалі інтимнішою. Маргарита ворожить на айстрі. Відбувається взаємне освідчення у коханні («Сад»). Любовну розмову Фауста і Маргарити, що усамітнилися серед зелені, переривають Мефістофель і Марта нагадуванням про пізній час («Альтанка в садку»). У своїй кімнаті за прядкою Гретхен переживає радісні і тривожні почуття («Кімната Гретхен»). Гретхен розпитує Фауста про його віру. Розмова стосується й Мефістофеля, до якого дівчина відчуває недовіру й страх. Закохані домовляються про нічне побачення, і Фауст передає Гретхен снопідне для матері («Сад Марти»). Біля криниці Лізхен розповідає Гретхен, в яку жіночу біду потрапила красуня Варвархен. Гретхен відчуває неясний душевний шем («Біля криниці»). Гретхен біля зображення Богоматері Скорботної промовляє зворушливу молитву («На міському мурі»). У соборі відправляють похорон матері Гретхен. Чергуються слова Злого Духа, що уособлює совість Гретхен, з її словами розкаяння і співом заупокійної католицької молитви. Гретхен непритомніє («Собор»).

Наступні сцени були вилучені поетом з надрукованого у 1790 р. «Фрагмента». Біля будинку Гретхен її брат Валентин, до якого дійшов поголос про поведінку сестри, говорить про свій сором і відчай. З'являються Фауст і Мефістофель. Фауст розгублений і приголомшений, він готовий до кінця віддатися пристрасті, не зупиняючись навіть перед тим, щоб потягти у пекло й Маргариту. Вийшовши невдовзі з будинку, він докоряє Мефістофелеві, що той приховав від нього страшну правду: Гретхен у в'язниці! Фауст вимагає від диявола врятувати дівчину. Мефістофель нагадує, що з'являтися в місті Фаусту небезпечно, бо «над місцями злочинів кружляють мстиві духи і чигають на злочинців». Потім згоджується допомогти («Ніч»). Фауст і Мефістофель мчать на конях повз лобне місце («Ніч. Відкрите поле»). Підбираючи ключі до тюремної камери, Фауст чує спів божевільної Маргарити. Спочатку вона приймає його за тюремника, який з'явився виконати вирок, і плутано говорить про матір і немовля. Впізнавши Фауста, забуває про все, крім любові. З'являється Мефістофель і квапить обох. Ледве дівчина зачула його голос, її охоплює жах, вона благає Бога й ангелів захистити її. Фауст і Мефістофель залишають Маргариту саму («В'язниця»).

2

Драматургічна форма «Пра-Фауста» свідчить про те, що поет орієнтувався на *театральну* природу сюжету, який він сприйняв через специфіку саме *лялькової* вистави. Якби першим імпульсом була «народна книжка» з її яскраво вираженою опозідною, хронікальною манерою, форма твору могла бути іншою.

Принципи лялькової театральності виявляються, зокрема, в тому, що майже в кожній сцені є свій *предметно-видовищний центр*, який має прикувати увагу глядача і навколо якого вибудовується мовний план. Навколо такого центру в реальній ляльковій виставі могла розгортатися сценічна імпровізація або застосовуватися музично-видовищні ефекти, тривалість яких залежала від реакції публіки. Наведемо головні приклади.

У сцені «Ніч» — це видовишно-ефектна *поява* Духа землі; а пізніше, очевидно, в центрі уваги глядача мала опинитися гротескно велика і незграбна *перука* Мефістофеля (ремарка: «Мефістофель у шлафроку й у великій перуці»). В наступній сцені «Авербахів склеп» наявна ціла низка таких центрів, включаючи виконання пісень (їх кількість у реальній виставі могла бути й більшою) і «магічні» дії Фауста з *вином*, що струменить зі столу, і з *носами* присутніх. Видовишно ефектною була сцена *пожежі*.

Тільки з цього погляду можна пояснити введення на правах окремого розділу зовсім крихітної сцени «Сільська дорога»

(всього чотири рядки, не рахуючи ремарки ще на два рядки). У сценічному виконанні вона могла бути досить місткою, адже в її центрі опиняється *розп'яття*, повз яке Мефістофель прагне якнайшвидше прошмигнути. В лялькових виставах і містеріях популярними були сцени, де диявол починав комічно корчитися і смикатися від заклинань, хресного знамення та інших християнських символів. В остаточному варіанті твору цю сцену вилучено.

У сцені «Вечір» у центрі уваги опиняється *шкатулка* з прикрасами, обігрується також і «патріархальне» *крісло* — предмет сентиментального захвату Фауста. Характерно, що, ледве увійшовши до своєї кімнатки після візиту таємних гостей, Маргарита насамперед відчиняє вікно: «Ой, як тут душно, парно як! (*Одчиняє вікно*)». Можна уявити гротескну сцену хвилиною раніше, коли Мефістофель дихає сірчаним *димом* або чимось подібним у дівочій кімнатці, яка так вражає Фауста акуратністю і чистотою! Епізод, коли Маргарита примірює *прикраси*, міг бути надзвичайно ефектним для середньовічного глядача. Шкатулка здавалася просто бездонною, коли з неї одну за одною діставали прикраси! А характер коштовностей міг бути просто-таки фантастичним, якщо врахувати репліку Мефістофеля наприкінці попередньої сцени: «Є в мене сила тайників, / Давно закопаних скарбів, / Там треба буде дещо взять».

У сцені «На алеї» також був свій ефектний центр: Мефістофель говорив то жіночим, то чоловічим *голосом* і кривлявся, глумливо передражнюючи богомільну матір Маргарити, яка віднесла шкатулку до церкви, і зраділого попа. В сцені «Сад» центром було фарсове залицяння Мефістофеля до Марти. Ворожіння Маргарити на *айстрі* стало прекрасною сценічною знахідкою і розкривало умови для імпровізації. В сцені «Кімнатка Гретхен» головним смисловим предметом стає *прядка*. В сцені «Сад Марти» важливий предмет — *слоїк* зі снідйним для матері Маргарити. В сцені «Біля колодязя», де дівчата розмовляють про долю покриток, міг обіграватися *колодязь* як еротичний символ. В сцені «На міському мурі» важливий центр — *скульптура*, зображення Богоматері Скорботної, перед якою молиться Гретхен. Живописну експресивність короткої, але видовишно виразної сцени «Ніч. Відкрите поле», коли Фауст і Мефістофель на конях мчать повз *шибеницю*, ілюстратори оцінили зразу. Згадаймо хоча б глибокодумний малюнок Е. Делакура! Багаті можливості для сценічного втілення надає й остання сцена — «В'язниця» (серед предметних центрів — *ланцюги*).

Наведені приклади свідчать про цілком чуттєве, зорове, *предметне* мислення автора «Пра-Фауста», його глибоке розуміння умовності і видовищності народної вистави. Вони показують, якими виразними засобами користувалося народне

мистецтво, представляючи сюжет просто-таки на «трансцендентальну» тему.

3

Можна припустити, що Гете, зафіксувавши в «Пра-Фаусті» сюжетний матеріал легенди в драматичній формі, не обов'язково мислив собі ціле як *драму*. Уривчастий характер окремих сцен дає змогу зробити припущення, що поет поспішав обробити насамперед ключові епізоди, а сюжетні зв'язки між ними залишав для подальшої роботи. Ми знаємо, що письменники-штюрмери з оточення Гете писали на тему Фауста не тільки драми, а й романи («Життя і смерть Фауста» Ф. Мюллера, 1778; «Життя, діяння і загибель Фауста» М. Клінгера, 1790, та ін.). Сліди недоопрацьованості ми знаходимо в першій сцені «Ніч». Так, учені досі не дійшли незаперечного висновку щодо обставин появи в ній Мефістофеля. Складається враження, що Мефістофель уже тривалий час живе в одному помешканні з Фаустом, користується його перукою професора (яку, судячи з ремарки, не навчився правильно одягати) і має власний спальний халат!

Цікавий висновок на користь нашого припущення про невирішений остаточно жанровий характер «Пра-Фауста» випливає із спостережень над ремарками. Як правило, вони мають нормативно-сценічний характер і конкретно розкривають мізансцену: «Вагнер (*йде*)»; «Мефістофель (*про себе*)»; «Мефістофель (*голосно*)»; «Фрош (*співає*)» тощо.

Проте іноді Гете прагне дати в ремарках психологічну характеристику сцени або розкрити психологічний стан персонажа, що притаманно в основному оповідному стилю. Ось деякі ремарки в сцені «Ніч»: «...Фауст *схвилюваний* (*unruhig*) у своєму кріслі перед пультом»²¹; «Фауст *роздратовано* (*unwillig*) гортає книжку»; «Фауст *роздратовано* повертається» (коли входить Вагнер). У сцені «Авербахів склеп» деякі ремарки передають необов'язкові для сцени деталі, наприклад: «Вони витягують чопки, і кожному в склянку тече замовлене вино» (*der verlangte Wein*); «Всі *вибухають реготом*» (*Sie schlagen in ein Gelächter aus*). У сцені «Вечір» ремарки передають необов'язкове для сцени мотивування: «Вона відкриває шафу, щоб повісити в неї свій одяг, і бачить шкатулку». В сцені «Садова альтанка» — знову не властивий для ремарок «психологізм»: «Маргарита *вбігає із завмерлим серцем* (*mit Herzklopfen*), ховається за дверима» і т. д. В остаточному варіанті твору ремарка звучить так: «Маргарита *вбігає*» (*springt herein*) і т. д.

Особливо багато експресивно-оповідних ремарок у сцені «В'язниця». Ось найважливіші приклади: «Фауст *тремтить, вагається, збирається з духом і відчиняє* (двері. — Б. Ш.), він *чує дзвін ланцюгів і шурхотіння соломки*». В остаточному варіанті це місце було оформлене так:

FAUST (aufschliessend)
Sie ahnet nicht, daß der Geliebte
lauscht,
Die Ketten klirren hört, das Stroh,
das rauscht.

ФАУСТ (відмикаючи)
Не думас вона, що милії тут,
Соломи шелест чує, брязкіт пут.

Ще: «Палко обіймає її за шию» (erfasst sie wütend um den Hals); в остаточному варіанті ремарка була знята. «Знімає з неї, неприємної, ланцюги» (Er schliesst über ihrer Betäubung die Armkette auf)²².

Ймовірно, подібні ремарки спочатку мали характер сюжетних «заготовок», таких собі текстових скорочень, які робилися з наміром подальшого їх розгортання і доопрацювання у вигляді художнього тексту. Про це свідчить характер переробок сцен «Авербахів склеп», «В'язниця» та інших в остаточному варіанті.

Очевидно, Гете усвідомлював фрагментарність зробленого на той час і необхідність пошуків цілого. Проте плану цілого у нього в 1770-ті роки ще не було. Збереглося чимало свідчень про те, що Гете читав друзям окремі фрагменти свого майбутнього твору і не приховував тієї обставини, що цілого ще не існує. Так, за словами А. Шлегеля, коли лікар Ціммерман у 1776 р. запитав у Гете про його «Фауста»²³, той «показав мішок, повний дрібних папірців, вивалив їх на стіл і сказав: «Ось мій "Фауст"» [26, 63].

Повертаючись у наступному десятилітті думками до «Фауста», Гете безперечно розмірковував над формою твору в плані вироблення свідомих естетичних принципів. Публікацією 1790 р. «Фауста. Фрагмента» поет демонстративно підкреслив свій естетичний вибір: «фрагментарність» форми не означає естетичної суперечності, якщо фрагментарність *структурно оформлена як ціле*. Антична скульптура, з якою Гете знайомився під час італійської подорожі, навчила його естетики фрагмента як цілого. Шиллер висловив фактично те, що було на думці в самого Гете, коли назвав його «Фрагмент» 1790 р. — мовою дорогого для них обох Вінкельмана — «торсом Геракла» [21, 1, 69]. Гете зрештою дійшов висновку, що весь твір його «щодо цілого» «назавжди залишиться фрагментом», ось чому він, «працюючи над цією варварською композицією», свідомо не ставить перед собою нездійсненого завдання і намагається скоріше «наблизитися до найвищих вимог, ніж виконати їх» [21, 1, 371].

4

Як ми побачили, драматургічний стиль «Пра-Фауста» багато в чому залежить від стилістики народної вистави. Проте можна стверджувати, що, відтворюючи риси *народного бароко*, Гете внутрішньо шукав підтримки в естетиці Шекспірової драми. Він і залишив саме ті риси барокової народної вистави, які відповідали естетиці Шекспіра.

Насамперед, це постійне перенесення місць подій. Із 17-ти сцен тільки у двох випадках події відбуваються на одному й тому самому місці: це кімната Гретхен у сценах «Вечір» (№ 5) і «Кімнатка Гретхен» (№ 10). У семи сценах події відбуваються в приміщенні (кабінет Фауста, кабачок, будинок Марти, кімната Гретхен, собор, в'язниця), де впадає у вічі принцип контрастності; в решті сцен — на повітрі, причому в шести випадках — увечері чи вночі. А взагалі «нічних» сцен у «Пра-Фаусті» — вісім, тобто майже половина. «Нічний» колорит «Пра-Фауста» відтворює улюблений час Шекспіра.

Знаходимо й естетику Шекспірових контраверз. Це чергування «високого» (монолог Фауста у першій сцені, розмова з Маргаритою про Бога й природу тощо) і «низького» (сцена в «Авербаховім склепі» та ін.), комічного (та сама сцена і взагалі переважно лінія Мефістофеля) і трагічного («Тюрма»), низької еротики (пісня гульвіс про крису в Авербаховім склепі; лінія Мефістофеля і Марти) і високого кохання (лінія Фауста і Маргарити), фантастичного (Мефістофель, Фауст як маг) і земного, звичайного (Маргарита, Марта).

Звертає на себе увагу нерішучість юного Гете в «Пра-Фаусті» щодо масових сцен. Він спирається і тут на досвід Шекспіра, у якого масові сцени відтворювались архаїчними засобами і не могли повністю задовольнити Гете. В остаточному варіанті Гете розробить свою, незалежну від Шекспіра, естетику масових сцен («Вальпуржина ніч» у «Фаусті-1» і ціла низка в «Фаусті-2»).

Прагнення наслідувати Шекспіра виявляється й у тому, що, незважаючи на сміливість юного автора щодо використання фантастики взагалі, в юнацькому варіанті твору відсутній мотив «омолодження» Фауста. За жанровою забарвленістю, «омолодження» носить казковий характер, прецедентів чого у Шекспіра Гете знайти не міг. А ось вік Маргарити — 14 років — змушує згадати про Шекспірову Джульєтту (їй 13 років). У Гете йшлося не просто про наслідування (у Шекспіра це єдиний випадок такої юної героїні); Гете цим підкреслив штюрмерський задум твору, принципово, в дусі Шекспіра, наголосивши, що в нього не може бути й мови про зображення «лицарського» кохання, любові як служіння дамі-сюзерену, подібно до деяких поширених тоді «народних книжок» на ґрунті лицарських романів («Чарівна Магелона»); що Маргарита — це і не дама-натхненниця високих почуттів та духовних поривань в дусі середньовічного платонізму. Як і в Джульєтти, а ще більшою мірою, як у «смаглявої дами сонетів», краса і почуття Маргарити в «Пра-Фаусті» по-штюрмерськи демонстративно позбавлені будь-яких рис еталонності, ідеальності і загальнозначущості. Як і Шекспіру в цілому, Гете тут чужа концепція кохання як духовної рефлексії, зверненої на самого закоханого. Як і у Шекспіра, закохані

рівноправні в тому сенсі, що однаково пристрасно віддаються кохання, живуть у коханні і кохання стає для них єдиним і головним виявом їхньої особистості, єдиним і головним сенсом існування.

До барокової естетики, скоригованої відповідно до Шекспіра, ми відносимо також пісенність, *рапсодичність* твору. Всього звучить шість пісенних номерів: в «Авербаховім склепі» Фрош співає про крису, а Мефістофель про блоху; ще чотири пісні належать Маргариті. Це дві контрастні за психологічним характером пісні, які вона співає у своїй кімнатці: про Фульського короля в сцені «Вечір» і пісню за прядкою в сцені «Кімнатка Гретхен»; далі це молитва Гретхен до Богоматері в сцені «Біля міського муру» і пісня божевільної Гретхен у сцені «В'язниця». Щодо цієї останньої варто вказати на паралель — пісню божевільної Офелії («Гамлет» Шекспіра). В сцені «Дом» співає містичний хор і звучить музика.

Впливом Шекспіра можна пояснити чергування віршів з прозою: «Авербахів склеп», дві останні сцени і частина третьої від кінця написані прозою, решта — віршами.

На рахунок естетики бароко і Шекспіра ми відносимо й складний загальний *пафос* твору, який не зводиться до однієї домінанти. Події, що розгортаються у творі, мали викликати складну й різноманітну глядацьку реакцію. Вони *вражали* фантастичністю, *дивували* видовишними ефектами, *смішили* комізмом, *зворушували* сентиментальними сценами кохання, *повчали* морально; вони викликали *співчуття* до людських страждань, пробуджували *благочестиві почуття*, розкривали *глибину гріха*, викликали *страх* перед владою Пекла і ворога людського. Ми знаємо, як окрилив романтиків надрукований 1790 р. «Фауст. Фрагмент», як захопив цією чудесною різноманітністю картин, жанрово-поетичною строкатістю, шекспірівською пристрасністю, «романтичністю»...

До рис бароковості слід віднести й саме використання широковідомого сюжету про мага й чорнокнижника та його угоду з дияволом. У 18 ст. широкій глядацькій аудиторії був властивий не інтерес до нових сюжетів, а прагнення постійно розмірковувати над уже відомими, старими сюжетами. Ідучи на виставу, глядач у загальних рисах знав сюжет. Це і давало змогу авторам, зберігаючи основну сюжетну лінію, безкінечно варіювати її сюжетні відгалуження. Поетичній переробці піддавали практично всі основні мотиви й образи відомого сюжету, пробували всі можливі варіанти розвитку подій, перипетій і закінчення.

Гете був не першим і не єдиним, хто поетично «вільно» повівся із загальновідомим сюжетом, зокрема в «Пра-Фаусті» досить далеко відійшов від широковідомого фіналу. Адже в нього не Фауст гине в пекельному полум'ї, розплачуючись душею за гріхи, а Маргарита, образ якої міг розраховувати в

глядача тільки на співчуття, якщо не на симпатію. Можливо, що такий фінал знову-таки був інспірований Шекспіром, який любив розкривати мотив невблаганності долі чи безмежну владу випадковості саме через трагічність жіночих образів. Як відомо, улюбленою Шекспіровою драмою Гете був «Гамлет», тож логічно припустити, що доля Маргарити була наперед визначена трагічною долею Офелії, її психологічного прототипу. В дусі свого часу Гете вільно відходить від традиційного висвітлення цілого ряду сюжетних мотивів легенди, і самого головного персонажа, і Мефістофеля.

3. Мефістофель у «Пра-Фаусті»: фантастика і комізм

1

Задум «Пра-Фауста» був, у дусі барокового першоджерела й естетики Шекспіра, орієнтований на чарівний сюжет з яскраво вираженими елементами фантастичного. Його носіями мали виступати Мефістофель і Фауст; останній, користуючись магією, не лише викликав Духа Землі, а й показував звичайні «фокуси»: добував вино з дерев'яних столів і глузував із завсідників кабачка в стилі фарсової комедії. Він практикував і «заборонену» магію: його медичні заняття були пов'язані з некромантією (скелет у першій сцені); знав алхімію й умів готувати трунок (снодійне для матері Гретхен). Обидва герої сприймалися публікою у 18 ст. не інакше як тільки у сфері фантастичного й чарівного; ми вже побачили, що сама поява обох персонажів на театральній сцені давала нагоду продемонструвати захоплюючі видовищні ефекти, не обов'язково пов'язані з самим сюжетом.

Проте в «Пра-Фаусті» тема Фауста-мага і чаклуна відходить на другий план, а лінія фантастичного, чудесного, надприродного, *інфернального* розкривається здебільшого через образ Мефістофеля. Мефістофель, згідно з народною традицією, наділений певним «хтонізмом»: він виступає як «знавець» підземного світу (знає, де закопано скарби, і легко знаходить одна за одною дві шкатулки для Гретхен); його стихія — світ злочинства і страти (в сцені «Ніч. Відкрите поле», супроводжуваний Фаустом, він обирає шлях повз шибениці); він знайомий з мстивими духами, про яких попереджає Фауста в другій сцені «Ніч» («Знай, що над місцем вбивства ширяють мстиві духи, які тільки й чатують на повернення вбивці»). До того ж, він уміє прибирати різні подоби, зокрема, прийшов до Фауста як пес; а змію, що спокусила Єву, сам називає своєю «тіткою». Фауст має всі підстави на такі слова, коли звертається до Духа Землі: «Поверни, о безкінечний Дух, поверни цій зміюці (Мефістофелю. — Б. Ш.) собачу подобу!»

В народному бароковому творі мусила бути моралістична тенденція, а чари — розвінчані як щось богопротивне. Тож

дуже повчальною мала бути коротка сцена «Сільська дорога», яка йшла безпосередньо за «Авербаховим склепом» і мала засвідчити той факт, що влада Мефістофеля була безбожною. Наведемо її повністю:

Хрест на шляху, праворуч на пагорбі старий замок,
вдалині — хатина селянина.

ФАУСТ. Що таке, Мефістофелю, що тебе непокоїть?
Що ти геть відводиш очі від хреста?

МЕФІСТОФЕЛЬ. Я знаю, що це забобон, але байдуже,
Все одно мене верне від цього.

Та все ж у «Пра-Фаусті» Мефістофель, інфернальний дух, не стільки з'являється як нагадування про невідворотну вічну кару, скільки виступає як втілення грубої чуттєвості і хтивості (така його поведінка в «Авербаховім склепі» в товаристві гульвіс, залицяння до Марти в сцені «Сад»), розбрату і сварок (у сцені «Дім сусідки» йому легко вдається зганьбити перед Мартою пам'ять про її чоловіка, в чому він нагадує ще один хтонічний образ давнини — давньогрецьку Еріду), мертвотно-го раціоналізму і життєвого прагматизму (такими є його «поради» студенту стосовно вибору професії в сцені «Ніч», такі його поради й Фаусту в «любовних» справах). У «Пра-Фаусті» Мефістофель ще дуже далекий від «духа заперечення», яким він постане в остаточному варіанті твору, йому тут притаманна не так іронія (риса пізнішого образу), як цинізм і скептицизм, але, звичайно, не філософського характеру, а як суто фарсова особливість.

2

Мефістофель як «чародій» вносить із собою у твір струмінк комізму. Це образ, який поєднує у собі риси середньовічних типів «гробіана» і «блазня». Гробіан (Grobian) — це пройди-світ, який демонстративно порушував загальноприйнятий порядок і своїми діями у визивно-демонстративній формі виражав його неприйняття. Він викликав сміх тим, що створював безладдя, метушню і неспокій; гробіанський гумор був відверто непристойний. Блазень (Narr, Schelme) відрізнявся від гробіана своєю здатністю жартувати і кепкувати, мав розвинене почуття слова; його мова була дотепною й іронічно-вишуканою. Обидва персонажі виступали як «неконвенційні» особи, тобто як такі, що не визнають загальноприйнятої моралі, здатні на епатаж і виклик. Загальноприйняті цінності вони відкидали. Ще одна риса обох типів: вони належали до «низового» середовища і зосереджували свою критику саме на ньому або з позицій «низу» критикували «верх». Ренесансний же сміх відрізнявся від середньовічного суттєвою ознакою: він відображав певний ідеал, або високу норму, з позицій якої все висміюване проголошувалося ніби недійсним, хибним.

В образі Мефістофеля немає цієї високої ренесансної норми, він не виражає позиції автора, тобто не підноситься над суспільством. Водночас Мефістофель, відповідно до традицій середньовічного гумору, виступає як цілком *неконвенційна*, навіть анархічна особа. Це виражається не лише в нехтуванні всіма по-справжньому високими нормами людського суспільства, про що свідчить його позиція щодо науки, щодо кохання і подружнього життя тощо, а й в інших випадках. Так, у пісні про блоху («Авербахів склеп...») Мефістофель виступає проти сервілізму в суспільному житті, який так допікав Гете все його життя і в штюрмерській творчості знайшов відображення в трагізмі «Страждань юного Вертера». Всі готові терпіти укуси блохи та її родичів, щоб потрапити в милість до царя; та сервілізму й плазуванню протиставляється інша позиція:

Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

Ми ж трошим їх ще й плюшим.
Хай спробують кусать!

Все товариство гульвіс у кабачку підхоплює ці слова, що за своїм «неконвенційним» духом відповідають їх анархічно-визивній позиції.

У сцені «На алеї» ми дізнаємося про те, що шкатулку з прикрасами богомільна мати Гретхен віддала в храм, і тут також виявляється «неконвенційність» поведінки Мефістофеля: предметом його кумедно-визивної критики стає «пипзагребущий» і вся церква:

Die Kirche hat einen guten Magen.
Hat ganze Länder aufgefressen
Und doch noch nie sich übergessen.

А в нашої церкви добрий шлунок.
Вже скільки царств вона пожерла,
А ще з переїду не вмерла.

Мотив «неконвенційної поведінки» був досить поширений в літературі Відродження, зокрема мотив «неконвенційної дружби». Характерний приклад — дружба юного короля-філософа Пантагрюеля і пройдисвіта, гульвіси й дотепника Панурга («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле). Ще одна «неконвенційна» пара: спадкоємець англійського трону принц Генрі та анархічний розбишака й гульвіса сер Джон Фальстаф («Генрі IV» В. Шекспіра). В даному випадку «неконвенційність» виявляється з обох боків: визивно вільний вибір друга з боку «високої персони» і внутрішня розкутість, анархічність «блязня». Панург і Фальстаф зображаються як активні залицяльники і водночас цинічні критики жіночої цнотливості; для них характерне нехтування нормами статевої моралі; значну роль в їхньому житті відіграють вино, веселе товариство. У цьому плані ми знайдемо в образі Мефістофеля і Фауста багато такого, що зближує їх з вищеназваними парами. Зрозуміло, що відмінність полягає у повній відсутності інфернальності в образах Фальстафа і Панурга.

Варто згадати ще одну «неконвенційну» пару: Ромео і Меркуціо («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра). Інтелектуально-ви-

шуканий, по-ренесансному життєрадісний, «протеїчний» комізм Меркуціо незіставний з надмірно чуттєвим, по-середньовічному визивним, «низовим» комізмом образів Панурга і Фальстафа. Та взаємини між друзями будуються за тим же принципом контрасту: один — сміливіший і розкутіший і не приймає високих цінностей іншого, більше того, травестійно висміює їх. Ромео — мрійник, Меркуціо — раціоналіст; перший — боязкий закоханий, другий — сміливий скептик і дотепник; першому не вистачає життєвого досвіду, другий — готовий дати будь-яку пораду і негайно допомогти втілити її в життя.

Певні риси таких відносин ми простежуємо між Фаустом і Мефістофелем. Мефістофель скептично, а часом просто-таки цинічно ставиться до кохання Фауста, він не тільки дає Фаусту поради в цій новій для вченого царині, а й демонструє прийоми залицяння, швидко підкоряючи серце Марти. Словом, взаємини між Фаустом і Мефістофелем у «Пра-Фаусті» постають як взаємини між палко закоханим юнаком і його скептично настроєним до жіноцтва товаришем, між людиною мрій, високих душевних поривань і — цинічно-насмішкуватим раціоналістом-прагматиком; між цнотливо-довірливим у ставленні до природи, краси й кохання молодим чоловіком і — чуттєво-розпусним, запекло-вульгарним, безнадійно-досвідченим «матеріалістом»; між творчою душею, яка шукає, і — втіленням голої негачії, заперечення творчого начала; між людиною, що прагне високої мети, і — анархістом, який зневажає не лише високі цінності, а й саме людське життя.

Тут доречно згадати, що, працюючи над «Пра-Фаустом», Гете, за його власним свідченням, думав не так про образ інфернальної міфології, як про друга Йоганна Генріха Мерка, вірного й насмішкуватого Меркуціо своєї бурхливої студентської юності, і мимоволі відтворив в образі Мефістофеля певні риси його характеру: «Мерк і я були завжди, як Фауст і Мефістофель (...) Але оскільки він не був продуктивним, більше того, йому притаманний був негативістський напрямок, то він завжди готовий був швидше до негачії, ніж до похвали, і мимоволі вишукував усе, що відповідало цій його схильності» [22, 27.03.1831].

Отже, зберігши основні риси «інфернальності» Мефістофеля, Гете в «Пра-Фаусті» «антропологізував» його тим, що надав йому рис, властивих середньовічній людській «неконвенційності» і певною мірою — ренесансній сміховій культурі. В остаточному варіанті Гете значно доопрацює образ Мефістофеля по лінії поглиблення його метафізичного змісту.

ЧАСТИНА ІІІ

Штюрмерська проблематика "Пра-Фауста"

1. Перша сцена

Уся перша сцена «Пра-Фауста», будучи експозицією твору, водночас вичерпно відображає штюрмерську проблематику всього цього напрямку 1770-х років і постає як такий собі маніфест естетичних та поетичних ідей штюрмерів. Назвемо ці ідеї.

Демонстративна відмова від наслідування готових зразків і догматичних авторитетів — як не лише естетична, а й *життєва* позиція. Культ природи як джерела вищих душевних переживань та устремлінь душі, що прагне всієї повноти буття. Оспівування діяльного особистого буття, внутрішньої активності, негасимого потягу до незвіданого. Прагнення індивіда пізнати світ як єдине ціле і співвіднести з ним себе як його невід'ємну і закономірну частину. Настанова на особисте держання, коли індивід намагається дорівнятися до вищих сил і першовитоків Всесвіту, відчувати себе спорідненою з ним «монадою». Апологія сердечності та душевності, яка в наступних сценах розкриється в темі палкого кохання, але не того, що підкоряється канонам галантності чи стає предметом психологічної рефлексії, а такого, що йде від самого серця, продиктоване самим єством і захоплює людину повністю. Нове розуміння історії.

Усі ці настанови будуть збережені у «Фрагменті» 1790 р. і вже в такому вигляді суттєво впливатимуть на розвиток ранньої романтичної естетики; а пізніше, сприйняті поетом уже в оновленому та більш розвиненому вигляді в єнських романтиків, вони будуть естетично підсилені й змістовно доповнені в остаточному варіанті «Фауста».

1

На початку першої сцени («Ніч») ми зустрічаємо Фауста в момент гострої душевної кризи. Знання, здобуті ним з «пергаментів та книг», не дають відповіді на бентежні питання про сенс життя і не задовольняють його як особистість. Ці знання зберігаються у вчених книгах в уже готовому вигляді, базуються на механічному повторенні думок наукових авторитетів і не передбачають особистого розуміння внутрішньої сутності світу (*was die Welt im Innersten zusammenhält*). Саме цим вони й не задовольняють Фауста, бо замість істини перетворюються на порожні «слова» (*tu nicht mehr in Worten kramen*). Уже тут юний поет пов'язує між собою знання й внут-

рішню позицію особистості, гносеологію й етику, що є характерною рисою німецького духовного життя.

Книжне знання не задовольняє Фауста ще й тому, що воно засноване на середньовічній схоластиці та метафізиці й оперує абстрактними, відірваними від природи поняттями. В очах Фауста їх втілює вся обстановка кабінету, яка, здавалося б, не змінювалася споконвіку. Кабінет він сприймає як в'язницю, що відокремлює його від живого пульсуючого життя:

Weh! steck ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes dumpfes Mauerloch (...)
Beschränkt von diesem Bücherhauf,
Den Würme nagen. Staub bedeckt,
Den, bis ans Hohe Gewölb hinauf,
Ein angeraucht Papier umsteckt (...)
Das ist deine Welt! das heisst eine Welt!
Umgiebt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp und Totenbein.

Ох, я ще тут, в тюрмі-норі?
О мури прокляті сирі! (...)
Стрімлять до неба стоси книг,
Ненатла точить їх черва,
Іх пилюга густа вкрива,
І кіпоть осіда на них (...)
І це в тебе світ! І це зветься світ!
Навколо тебе — тлінь, і цвіль,
І жах потворних кістяків!

Тема науки невдовзі відійде у «Пра-Фаусті» на задній план; головний же напрямок роздумів про неї у цій сцені полягає в рішучій відмові приймати *готову* істину, простувати протореним шляхом, наслідувати вже готові взірці. Із самого початку монологу Фауста чітко простежується вияв *штюрмерського індивідуалізму*.

Фауст мріє про «живу природу» (*lebende Natur*), несвідомо гадаючи, що тільки вона може дати повне знання про життя й задовольнити бентежні поривання спраглої до знань душі. Він звертається до свого «смутного друга» (*trübsel'ger Freund*), «любого» (*lieber*) місяця, постійного товариша його нічних студій:

Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehen (...)
Von allem Wissensqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden!

Коли б я міг блукать між гір,
В твоїм промінні ніжить зір (...)
Весь чад науки там лишити,
В твоїй росі цілющій змити!

Його глибоке незадоволення вихлюпується у спонтанному пориві: «Тікай! На волю, на простір!» («*Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!*»). Тільки на лоні природи він сподівається знайти душевну рівновагу:

Wo fass ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles
Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmachte ich
so vergebens?

Природо безкінечна! Де ж, коли ж
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш.
І небо, й землю — все живиш?
Невже ж ти болю в серці не загоїш,
Жаги палкої в нім не заспокоїш?

Тут у твір входить один з найголовніших мотивів — *природи*, який розкривається не в дусі сентименталізму, а *метафізично*. Так, єдиний фоліант, який Фауст хоче залишити собі, — це книга Нострадамуса, бо через неї він сподівається встановити зв'язок із Всесвітом безпосередньо: «дух з духом

мову поведе» («wie spricht ein Geist zum andern Geist»). Лише в такій бесіді він зможе відновити «душевні сили» (Seelenkraft). Знак макрокосму, який розглядає Фауст у фоліанті, вражає його як втілення гармонії й узгодженості світового цілого:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder

steigen...

Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!

Як сплетено у ціле все,
Одне в одному діє і живе!
Як сили горні в льоті стрічним (...)

Споруду Всесвіту проймають
У гармонійній повноті!

З'являється тут і тема штюрмерського *дерзання*, в основі якої вгадується Лейбніцеве вчення про монаду. Адже потяг героя до природи обумовлений глибоким переконанням не лише у причетності його *Я* до «цілого», але й у *рівноцінності* його індивідуального буття з усіма іншими проявами великої космічної всеєдності. Це — рівноцінність та узгодженість між собою всіх монад в реальному світі. Вилучення хоча б одного елемента з цього загального зв'язку загрожує руйнацією «наперед встановленої гармонії» цілого. Це спонукає Фауста розглядати й самого себе нарівні з Богом — творцем природи (так само і в епізоді з Духом Землі Фауст також порівнював себе з божеством: «Я — подоба Божа» — «Ich Ebenbild der Gottheit»):

War es ein Gott, der diese Zeichen
schrieb,
Die mir das innre Toben stillen?...
Bin ich ein Gott? Mir ist so licht!

Чи ж то не Бог ці знаки написав,
Що душу збурену втішають?...
Чи ж я не Бог? Я просвітлив!²⁴

Лише той осягає природу як універсальну всеєдність, хто відчуває свою індивідуальну причетність до неї. Це відчуття пов'язане з піднесенням власного *Я*, почуттям значущості своєї особистості нарівні з іншими проявами буття:

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!

Не духів світ для нас закритий.
А почуття і серце сплять!

Лейбніцеве вчення про монаду, що мало такий сильний евристичний вплив на штюрмерів, було тісно пов'язане не лише з ідеєю взаємозв'язку та одухотвореності, рівноцінності й автономності всього сущого, а також з ідеєю активної творчої сили, дії, що спонукає світ до безперервного становлення та змін. Ось чому природа вже на початку «Фауста» проголошується як активно діюча. Це проливає світло і на характер Фаустового «наукового бунту». Він відкидає нерухоме схоластичне знання, оскільки воно не відповідає вічній рухливості природи. Він прагне не «копатися у словах», а пізнати «рушійні сили й семена» природи («alle Wirkungskraft und Samen»). Ось чому його захоплює знак макрокосму:

Ich schau in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele
liegen

В чітких цих рухах бачить око
Природи діючої зміст глибокий.

Проте знак макрокосму відображає цілісність Всесвіту, недоступну для безпосереднього *чуттєвого* споглядання. Тож Фаусту «рідніший» (näher) Дух Землі як втілення діяльної, вічно плодючої і вічно юної природи: «Діяльний дух, як я близький до тебе!» — «Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich dir!»

Епізод з Духом Землі надає дуже важливого відтінку темі природи, що проходить крізь увесь твір. Природа постає у Гете *не* завжди гармонійною та просвітленою. Вона може бути страшною («Лице страшне», «Жахаєш ти мене» — «Schreckliches Gesicht», «Ich ertrag dich nicht»). Це також відповідає лейбніцівським філософським імпульсам: світобудова в цілому гармонійна, проте у своїх конкретних формах вона постає як ряд позитивних і негативних явищ, які неначе взаємно врівноважуються. Гете був далекий від ідеалізації природи. На його думку, її не можна звести до якоїсь однієї моральної чи естетичної домінанти, бо вона *безкінечно різноманітна*.

Епізод з Духом Землі викликає в пам'яті читача відомий грецький міф про Зевса і Семелу. Жагучий, даруючий життя бог постав перед Семелою в своєму *земному* образі. Цього не може витримати проста смертна людина, тому Семела загинула. Цілісна і різноманітна всеєдність може бути *уявлена* людським розумом як прекрасний абсолют, проте в емпіричній дійсності вона постає у конкретних чуттєвих формах, досягнути складність і повноту яких людський розум просто неспроможний. Гете сприймав природу крізь призму трагічної неможливості примирити *скінченність* природи людської з *нескінченністю* природи космічної. Задум «Фауста» як трагедії був обумовлений уже в юнацькому варіанті таким специфічним розумінням природи.

2

Перша сцена «Пра-Фауста» логічно поділяється на три епізоди. В наступних двох, де з'являються два нові персонажі — фамулус Вагнер і Мефістофель, поет розвиває та збагачує головні ідеї попереднього епізоду. Вагнера виведено в цій сцені відповідно до плану народної лялькової вистави. Згідно із задумом Гете, це не просто учень, а *вічний* учень, вічний *наслідувач* і наслідувач *невдалий*, і в цій іпостасі він є повною протилежністю Фаусту. Своє учнівство він розуміє як старанне відтворення вже готових зразків, а отже, являє собою повний антипод штюрмерству як такому. Його старанність є нав'язливою (адже Вагнер з'являється невчасно — в момент важливої розмови Фауста з Духом) і марною («Копається в гноїську, скарб шука, / А знайде часом черв'яка, / То, дурень, і тому радіє...»). Справжні душевні переживання Вагнер не спроможний

відрізнити від декламації «актора» (Komödiant), коли випадково стає свідком трагічних переживань ученого. Схоже на те, що в його уяві Фауст — це тільки маг, фокусник, лицедій, який спритно обманює людей і має від цього зиск. Тож Вагнер намагається перейняти у Фауста «зовнішні прийоми» його мистецтва.

У відповіді Фауста Вагнеру ми знаходимо знову ж таки ту саму програму штюрмерства: примат безпосереднього почуття і сердечності, культ дружби, братерства, любові. Вагнер запитує, яким чином можна підкорити своєму впливову емоційний світ іншої людини, в дусі теорії афектів 17 ст.; Фауст же у відповідь говорить про прямі, відкриті стосунки з іншими людьми. Тут наче відлунюють принципи шекспірівської естетики:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's
nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt (...)
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen
schaffen,
Wenn es euch nicht vom Herzen geht (...)
Und Freundschaft, Liebe, Brüderschaft
Trägt die sich nicht von selber vor?

Без почуття й мистецтво все даремне,
Коли ж говорить з вас душа,
То слово шире і буремне
Усі людські серця зруша (...)
Але шкода серцями володіти.
Коли немає серця в вас (...)
Братерство, дружба і любов —
Ось серце що бере в полон!

Опорою і законодавцем для людини є власне *Я*. Акт творчості, як і будь-якого іншого особистісного самовиявлення, виходить з власного *Я* як із центру і полягає в його утвердженні.

Вагнер заводить мову про минуле. Тема історії в «Пра-Фаусті» могла посилитися під впливом розмов з Гердером, майбутнім автором історіософського трактату «Ідеї з філософії історії людства». Штюрмери кардинально переглянули історичні концепції просвітників, відстоювали самодостатність кожного періоду давнини й водночас виступали проти його абсолютизації. Вагнер, із властивим йому репродуктивним поглядом на науку, вбачає завдання вчених у тому, щоб рятувати від забуття ідеї філософів давнини і сумлінно передавати їх з покоління в покоління без змін. Фауст вельми гостро, але в дусі штюрмерського світогляду, відповідає, що в трактатах учених минуле втрачає свою істинність, тож не варто будь-що дотримуватися закам'янілої традиції:

Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns das Buch mit sieben Siegeln.
Was ihr den Geist der Zeiten heisst,
Das ist im Grund der Herren eigner
Geist (...)

В часи минулі не сяга наш зір:
То книга за сьома печатями.
А те, що звеш ти «дух часів», —
В тім лиш відбиток духу письменників (...)

Ein Kehrrichtfass und eine Rumpelkammer ...

То — купа сміття, звалище лахміття ...

Гете зачіпає тему, проте не дає їй розвитку. Тема історії, держави, народу, покликання людського роду буде розкрита у «Фаусті-2». На цьому ж етапі ми можемо зробити лише такий

Die wenigen, die was davon erkannt, Die törig gnug ihr volles Herz nicht wahrten, Dem Pöbel ihr gefühl, ihr Schauen offenbarten, Hat man von je gekreuzigt und verbannt	(...) Та й ті провидці, серцем нсобачні, Несли свої думки юрбі невдячніп; За те й палили, й розпинали їх.
--	--

3

Da wird der Geist euch wohl dressiert,
In span'sche Stiefeln eingeschnürt...

Адже для того, щоб пізнати будь-що живе, треба спочатку вигнати з нього дух, тоді залишаються зручні для вивчення окремі частини. Щоправда, при цьому духовний зв'язок між частинами буде втрачено (*Fehlt leider nur das geistlich Band*), і з часом розвинеться звичка все «редукувати» і «класифікувати». А заняття метафізикою поступово привчать слухняно повторювати готові істини з книжок і жонглювати словами, не вдумуючись у їх зміст (*ein prächtig Wort zu Diensten steht*)²⁵.

Подальші поради Мефістофеля з медицини нагадують лікарів Мольєра — невігласів у своїй професії, зате галантних залицяльників, які не забувають про зиск. Тож медицина припадає більше до смаку студентові, ніж метафізика, і Мефістофель схвалює його вибір досить двозначним афоризмом:

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,	Теорія завжди, мій друже, сіра,
Und grün des Lebens goldner Baum.	Та зеленіє древо життя золоте.

Отже, вибирати треба не суху і безплідну абстракцію, а живе дерево, яке дає «золоті» плоди — гроші. Тоді легко розв'язуються всі проблеми «добра» і «зла». Такі слова своєї «тітоньки-змії» цитує Мефістофель у вигляді афоризму з латинської Біблії.

Читаючи цю частину сцени, ми неначе бачимо перед собою небожа Рамо — героя однойменного твору Д. Дідро, який чудово розуміє своїм небезпечно гострим розумом справжню ціну власного прагматичного раціоналізму, але віддає перевагу саме такій позиції як засобу виплисти в життєвому морі підступності, невігластва й продажності²⁶.

Отже, побудована у вигляді тричастинної структури перша сцена «Пра-Фауста» дала змогу поетові заявити свою штюрмерську позицію і — у стислому вигляді — ідейну й естетичну проблематику майбутнього твору. За методом контрасту Гете відтінив її позиціями «вченого-педанта» (Вагнер) і «вченого-шахрая» — «ein Schelme» (Мефістофель), що є традиційними комічно-сатиричними масками народної вистави.

2. Рецепція ідей Спінози і Шефтсбері

1

У штюрмерському «Фаусті» відбилася така характерна риса Гете, як надзвичайна сприйнятливість до продуктивних філософських ідей свого часу. Рух штюрмерства, як пізніше й романтизму на рубежі 18—19 ст., був спрямований проти бездумної орієнтації в мистецтві як на поверхову життєву емпірику, так і на «узаконені» зразки для наслідування, які також встигли перетворитися на естетично пласку «емпірику».

Зрозуміло, що штюрмери не заперечували емпіричного світу як матеріалу для мистецтва; справа полягала в тому, щоб підвести під нього належне філософсько-естетичне підґрунтя і відкрити в його проявах естетично глибокий зміст. Водночас це мотивувало естетичну свободу в поводженні з розмаїттям життєвого матеріалу, яке постало перед новою генерацією у вигляді різних історичних епох, світоглядів і вірувань, художніх стилів, смаків, уявлень. У найталановитіших представників штюрмерського руху — Гердера, Гете, Шиллера — пошуки філософського підґрунтя вели в бік *метафізики*²⁷, чим і пояснюється перевага, яку вони віддавали певним філософсь-

ким ученням. Поступове занурення в метафізичну проблематику ми можемо спостерігати і в штюрмерському «Фаусті».

В гетезнавстві загальновідомим є твердження про те, що штюрмерська творчість Гете розвивалась під значним впливом ідей Спінози. Водночас важливо звернути увагу на новаторське осмислення юним поетом ідей голландського філософа в дусі ідеалістичної філософії. Згідно з твердженням Е. Кассіра, Гете в молоді роки, тобто в період його знайомства зі Спінозою, «відразу ж наповнює спінозіанське абстрактно-математичне поняття буття своїм власним новим змістом». Світ Спінози «як цілий» в осмисленні Гете «таїть у собі зародок множинності і змін» [92, 356], постає як «єдність живих форм і сил» [92, 156] і відзначається «багатством та різноманітністю проявів життя» [92, 556].

Нині вже доведено, що значним імпульсом для розвитку штюрмерського пантеїзму Гете стало його знайомство з працями Шефтсбері (Ентоні Ешлі Купер, лорд Шефтсбері, 1671—1713)²⁸. Г. А. Корф ставить ім'я Шефтсбері поруч із двома іншими іменами, а саме Лейбніца та Спінози, і стверджує, що ці «три імені» виявилися найважливішими для «філософської передісторії ідеалістичного світорозуміння» в Німеччині, а Шефтсбері допоміг штюрмерам зрозуміти сукупно вчення Лейбніца та Спінози тим, що подав їх у доступній, «популярній формі». В. Дильтей навіть вважав, що пантеїзм Гердера і Гете не зародився з учення Спінози, а виник з ідей Шефтсбері [див.: 173, 60; 64].

Ідеї Шефтсбері розповсюдилися в Німеччині, зокрема, завдяки їх яскравому етико-естетичному забарвленню [див.: 173, 70]. Як «популяризатор» органіциста Лейбніца та етика Спінози, філософ Шефтсбері сприяв також виникненню в німецькій ідеалістичній традиції синтетичної настанови на гносеологічну, естетичну та етичну розробку поняття буття.

Початок «Пра-Фауста» — нічний монолог ученого в кабінеті, неначе із зерна, розвивається з важливої етичної установки Шефтсбері, про яку так пише В. А. Роменець: «Шефтсбері ставить перед філософією важливу проблему — дослідити характер вибору і прийняття рішення на основах, які були б переконливі для людини. Він навіть вказує, що людина має "мислячу та розсудливу частину свого єства" [173, 236], яка розуміє суть проблеми і формулює оптимальні варіанти рішення». Таким чином, прийняття рішення стає для філософа принципом самопізнання і самостворення особистості — на противагу загальній тенденції 17 ст., згідно з якою людина є мислячою, але зовсім безпорадною істотою. Процес прийняття рішення Шефтсбері уявляє як процес філософування, коли індивід відштовхується від Вищого розуму і поступово рухається до розуму індивідуального. Така настанова Шефтсбері — вирішувати конкретне через загальне — становить

юнацький пафос дослідження і виражає спробу переходу від загальнотеоретичних філософських положень до конкретних дій» [138, 209].

Важливим положенням для Гете став також метод філософування Шефтсбері — *солілоквія*, яка за походженням пов'язана з бароковою традицією внутрішньої бесіди людини наодинці з собою і, зокрема, була поширена в літературі 17 ст. у вигляді внутрішнього монологу персонажа. Відлунням цієї давньої традиції є монолог-самопрезентація персонажа в народній виставі. У Шефтсбері барокова традиція дістала нове, методологічне значення. Він протягує свою солілоквію до настанови стародавніх греків «Пізнай самого себе», що, на його думку, означало: «...розділи себе і відчуй себе двома в одному... Як особлива риса, притаманна філософам та мудрецам, сприймалась їх здатність вести свою внутрішню бесіду. І вони пишалися тим, що ніколи не почували себе менш самотніми, ніж тоді, коли залишалися на самоті. Бо негідна людина ніколи не буває в злагоді сама з собою, не буває самодостатньою особистістю. У такої людини не вистачає внутрішнього інтересу до себе для того, щоб вона могла (...) піднятися до такого рівня, щоб зробитися другом самій собі» [173, 343].

Жанр солілоквії був своєрідно розвинутий і в поезії штюрмерів, про що можуть свідчити вірші Гердера, зокрема «Розмова з самим собою» («Selbstgespräch»), яка містить суттєві перегуки з монологом Фауста в сцені «Ніч».

У світлі всього сказаного було б правильніше в нічному діалозі «Пра-Фауста» шукати не так «романтичний» розкол у свідомості Фауста, як пафос виважено прийнятого рішення, цілеспрямований крок на шляху до створення власного Я. Цим своїм кроком Фауст рішуче пориває з одностороннім неповноцінним життям «книжного вченого» і звертається до природи як до вияву найвищого буття. Фауст знаходить правильне рішення в розмові з самим собою, яка вже переростає рамки репрезентативного монологу лялькової вистави і перетворюється на філософську солілоквію. В остаточному тексті свого твору Гете ще дужче підсилить тему солілоквії, монологи Фауста займуть ще більше місця і набудуть різноманітного змісту та зовнішнього ритміко-поетичного характеру. В такому ключі й образ поверхового наслідувача-учня Вагнера набуває нового значення в «Пра-Фаусті». Він не здатний до солілоквії і тільки марно порушує самотні роздуми вченого. Із жанром солілоквії можна пов'язати також пісеньку Гретхен за прядкою, коли дівчина намагається зрозуміти свої почуття до Фауста.

У Шефтсбері словом «Солілоквія» названий також окремий трактат, де співрозмовники не тільки з'ясовують важливість цього методу, а й осмислюють його в ході дружньої бесіди. Діалогічна форма філософування була поширена в Ні-

меччині у 18 ст. Вона велася ще від Платона та Дж. Бруно. Ім'я Шефтсбері можна поставити в один ряд з цими іменами. Мабуть, саме на солілоквию в цьому новому розумінні, а не на барокову архаїку зорієнтовані деякі жанрові особливості «Фауста», що були вже нехарактерні для кінця 18 ст., зокрема завантаженість монологами та діалогами абстрактного, «метафізичного» характеру. Жанру солілоквії, наприклад, відповідає важлива сцена розмови Фауста з Маргаритою про природу та Бога («Сад Марти»), де ліричний пафос поєднується з «метафізичним» змістом.

До солілоквії (співбесіди) між співрозмовниками Шефтсбері висуває такі самі вимоги, як і до розмови наодинці з собою («створити інтимність із самим собою»). Це сердечність, відвертість і довіра до співрозмовника. Ось слова Шефтсбері, які Гете майже без змін вкладає в уста Фауста, що повчає Вагнера: «З усіх красот, навздогін яких лінуть віртуози (...), найбільш привабливою є краса, вилучена з реального життя та зі справжніх пристрастей. Ніщо не хвилює серце так, як те, що йде від самого серця, від його власної природи, як, наприклад, краса почуття» [173, 321]:

Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen	Вам не знайти від серця шлях до
schaffen,	серця,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.	Якщо не з серця шлях іде.

Шефтсбері приваблював юного Гете ще й тим, що його метод любомудрування не претендував на побудову якоїсь системи чи викінченої філософської догми. Теоретизування для Шефтсбері та Гете було скоріше процесом створення власного Я. Роздуми Фауста, і насамперед у наступних за «омолодженням» сценах остаточного тексту. — це роздуми не вченого, а індивіда, який веде діалог сам із собою і в такий спосіб удосконалює себе. «Омолодивши» Фауста, Гете вже ніколи не повертає його на сторінках свого твору до університетської кафедри, а, навпаки, ще тісніше пов'язує зі світом філософії в дусі ствердженого на рубежі 18—19 ст. етико-естетично-гносеологічного синтезу.

2

Важливе значення для німецького духовного життя на рубежі 18—19 ст. взагалі і для втілення задуму Гете про Фауста зокрема мало вчення Шефтсбері про *ентузіазм*²⁹. Серед джерел та витоків цього поняття прийнято називати діалог Дж. Бруно «Про героїчний ентузіазм» (1585), де цей термін фігурував у значенні, досить далекому від давньогрецької класики [114, 468—476]. Уже в своєму оновленому значенні це поняття стало вживатись у Німеччині за умов активного пошуку самовизначення особистості. Воно відповідало прагненням штюрмерства, зокрема деяким важливим рисам штюрмерського ідеалізму.

Шефтсбері писав: «...кохання, любов та захоплення — це ентузіазм; захоплення поетів, піднесеність ораторів, самозабуття музикантів, високий злет віртуозів — усе це звичайний ентузіазм! Навіть саме навчання, потяг до мистецтва та колекціонування раритетів, дух мандрів та звитяжний дух шукачів пригод, галантність, війна, героїзм — усе, усе це ентузіазм!» [173, 210]. Ентузіазм — це не просто піднесений стан душі, він становить внутрішній перехід від «вторинних та незначних речей до первісного споконвічного та загального, всеосяжного» [173, 210]. Це акт внутрішнього «трансцендування», коли «окремих і особливих розум шукатиме своє щастя у спільній згоді із загальним вселенським Розумом, намагаючись уподібнитись йому в найвищій простоті та блискучій досконалості» [173, 185]. Тому ентузіазм охоплює найшляхетніші почуття та переживання — віра в Бога, кохання, творчість, любов до природи та ін., які дають людині змогу неначе приєднатись до найвищого смислу буття і при цьому відчутти його у своїх безпосередніх почуттях.

Ентузіазм — це почуття трансцендуючої любові до Бога, «божественної любові, такої, що звільняє нас від усього мирського, плотського, нечистого та корисливого. Це любов — проста, чиста, незатьмарена, любов, яка не має іншого кохання, ніж розкіш самого буття, любов, що навіть не допускає іншої думки про щастя, крім думки про щастя самого буття» [173, 132]. Ентузіазм поєднує не тільки любов божественну та земну, а й любов та природу. Не існує ніякого «змагання між Провидінням та Природою», коли остання «мала б постати навіть у сірому та буденному вбранні, аби її потворність та недосконалість ще краще представили нам краси Неба (...) Це був би вже не той образ релігії, який я готовий був полюбити (...) Ентузіазм поєднує природу з її чудесами» [173, 163]!

Міркування Шефтсбері про ентузіазм справили великий вплив не тільки на штюрмерів, а й на весь романтичний рух на зламі століть і на початку 19 ст. Ці всі ідеї набувають часом досить несподіваного вигляду в Канта (вчення про красу як про доцільність без цілі), у Шлейєрмахера, що був схильний розглядати релігію як синтез ентузіазму Шефтсбері та естетизму Канта (релігія як втілена у вірі найвища доцільність без цілі), у Новаліса («Релігія пронизана нескінченною тугою»; «Саме кохання і є кінцевою метою світової історії — єдність Всесвіту»; «Моя кохана — це згорнута безмежність, Всесвіт — це розгорнутість моєї коханої»).

«Ентузіазмом» Шефтсбері просякнуті штюрмерські твори Гете — вірші, проза («Страждання юного Вертера»), драматургія («Гец фон Берліхінген»), а також штюрмерський «Фауст», що буде показано далі.

3. Тема природи

1

Природа займає важливе місце в поетичному задумі «Пра-Фауста». Тема природи входить у твір разом з образом місяця, до якого звертається стомлений нічними заняттями Фауст («Ніч»). Місяць — це один з найулюбленіших образів гетевської поезії, що пронизує всю його творчість. І завжди Гете постає як майстер лаконічного, психологічно насиченого поетичного пейзажу.

Однак, втілюючи тему природи, поет завжди прагне розкрити її прихований філософський план. У сцені «Ніч» природа відіграє роль важливої антитези, свого роду межі для індивідуального Я героя. Тут природа виступає як мета ідеальних прагнень Фауста на противагу його реальному існуванню. Це світ свободи, протилежний його кабінетному ув'язненню; світ тепла й ніжності — на противагу самотності та відчуженості; світ душевної гармонії й повноти життя — на противагу стражданню і глибокому невдоволенню собою; світ матеріальної повноти і ствердження життя — на противагу бездуховності мертвих препаратів та абстрактних компендіумів. Природа розкривається в цій сцені як первозданий світ, світ безпосередній, безумовний та істинний — на противагу світу вторинному, книжному, умовному, несправжньому. Весь цей комплекс значень добре представлений у літературі європейського сентименталізму. Він відповідає сенсуалістичним пошукам цього напрямку.

Однак Гете відразу ж переводить тему природи в нову тональність тим, що надає їй *трансцендентального* значення, а це фактично вже виводить її за рамки усталених традицій сентименталізму. Знак макрокосму розкриває образ природи як світобудови. Фауста захоплює гармонійна картина світу, де, як в ідеально налагодженому механізмі, ні на хвилину не припиняється активна робота. Проте це всього лиш умовний, максимально узагальнений образ світу, як втілення діяльності і безперервного руху, і тому є скоріше схемою або знаком, що встановлює значну дистанцію між особистістю людини і її безпосереднім чуттєвим буттям. Ось чому Фаусту ближчий інший знак — знак Духа Землі, який являє собою живе буття, де змішані «народження і смерть, океан і твердь, тканин мінливе, життя бурхливе». На відміну від загальної картини світобудови, де все показано «у багатоликій красоті», Дух Землі постає перед Фаустом у своєму «страшному вигляді». У зв'язку з цим звернімо увагу на цікавий аспект образу Мефістофеля: у «Пра-Фаусті» він виводиться як один із духів природи. В одній з передостанніх сцен, що називається так само, як і перша, — «Ніч», Фауст дізнається про трагічну долю Маргарити. Він дорікає Мефістофелю, що той не сказав йому про

долю дівчини, і вигукує, явно звертаючись до Духа Землі: «Оберни його, безкінечний духу! Оберни цього хробака знову у собачу постать!.. Великий, могутній духу, ти, що ласкаво з'явивсь мені, ти, що знаєш серце й душу мою, навіщо ти прикував мене до цього ганебного супутника?»

Отже, поет подає у своєму творі семантично складний ряд значень образу природи, а саме: природа, що *безпосередньо* оточує людину; природа як субстанція *світобудови*; природа як *принцип* буття. В останньому особливому значенні природа розкривається зовсім не обов'язково як прекрасна та гармонійна, вона буває *різноманітна*, мінлива і навіть непередбачувано страшна та ворожа.

Образ мінливої природи, який ми знаходимо в юнацькій ліриці поета, зовні відповідає традиціям європейського сентименталізму. Природа ніжна і зворушлива в таких поезіях Гете, як «Die Nacht» («Gern verlass ich diese Hüte...»), «An den Mond» («Schwester von dem ersten Licht...»), «Das Veilchen» («Ein Veilchen auf der Wiese stand...»), «Auf dem See» («Ich saug an meiner Nabelschnur...»). Вона радісно збуджена в «An Frederike Brion», «Maifest» («Wie herrlich leuchtet...») та ін. У цих піснях природа постає перед нами як інтимно-камерна, у вигляді своїх окремих, зовнішніх та незначних проявів, які, проте, викликають у душі поета рефлексію, незрівнянну з ними за своєю глибиною та психологічною насиченістю. Ця рефлексія у суб'єктивній формі підносить значення явища до загальнозначущого і вільно виливається у вигляді поетичного дифірамба. Ця атмосфера пожвавленості, схвилюваності і чутливості, що в суб'єктивній сфері переборює об'єктивну дріб'язковість самого явища і збагачує його новим змістом, повністю відповідає поетиці сентименталізму. Сентименталізм першим почав стверджувати в європейській поезії індивідуальну неповторність людських переживань як піднесення суб'єктивного до рівня об'єктивного. Ось чому штюрмерство з його принципом індивідуалізму стало своєрідною рецепцією європейського сентименталізму. З цієї ж причини у фокусі його уваги виявилася природа як неозора царина для роботи суб'єктивної уяви.

Проте в штюрмерській ліриці ми знаходимо мотиви та образи, здебільшого *не* властиві сентименталізму. Маємо на увазі образ природи у «Великих гімнах». Тут природа постає бурхливою, дисгармонійною, гнівною, хтонічною. Останнє означає, що пейзажний елемент у ній відступає на другий план перед її потужним символічним значенням. *Грім, буря, зливи, хуртовина, град, багнюка, холод, скеля* — всі ці образи гімну «Пісня мандрівника під час бурі» містять у собі трансцендентальний зміст, що допомагає встановити зв'язок індивіда із загальним, окремого явища — із цілим, скороминущого — з вічним.

Сили природи подаються також через імена грецької міфології, що виражають двоїсту — як гармонійно-врівноважену, так і бурхливо-невпорядковану — природу. Променистий Феб-Аполлон сусідить з «отцем Бромієм» (Діонісом); «Початок і кінець всього» — Юпітер Плювіус («той, що зволожує») — згадується поруч з «тванню Девкаліона»; Аполлон, «що ступає по квітах», постає як переможець змія Піфона.

Герой вірша прагне всім серцем сприйняти цей не завжди спокійний, часом трагічний, розкішний і різноманітний світ природи:

Weh! Weh! Innre Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!

Горе! Горе! Пломінь мій,
Пломінь серця,
Центр всього!

Людське серце не може залишитись байдужим до потужного поклику природи, але воно водночас і не здатне витримати всю повноту земного і космічного, ідеально-божественного і звичайного, буденного, прекрасного і розбурхано-страшного. Саме в цьому полягає метафізична причина трагізму людського буття. Про це свідчить і закінчення вірша:

Armes Herz!
Dort auf dem Hügel,
Himmliche Macht!
Nur so viel Glut,
Dort meine Hütte,
Dorthin zu warten!

Бідне серце!
Там, на вершині,
Царство богів!
Світоч нещадний.
Тут мій притулок,
Тут відпочину!

Думка про фатальну неможливість поєднати всю повноту природи і буденну свідомість, Всесвіт і людське серце, трансцендентне і земне згодом утвердилася в німецькому романтичному мистецтві, а також у романтичній поезії за межами Німеччини. У вірші Дж. Кардуччі «Гомер» «світоч нещадний» засліплює людину і відбирає можливість споглядати зовнішній світ, але цим самим божество пробуджує в людині дар внутрішнього бачення і робить її богонатхненним поетом³⁰. Подібний мотив ми знаходимо також у поезії Федора Тютчева «Відблиск» («Проблеск», 1825):

(...) О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим! (...)
Как верим верою живою,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!
Но ах, не нам его судили;
Мы в небе скоро устаем. —
И не дано ничтожной пыли

Дышат божественным огнем.
Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон. —
И отягченною главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадем не к покою,
Но в утомительные сны.

Приклади з віршів Гете та інших поетів додатково проливають світло на образ Духа Землі, збагнути всю повноту і силу якого Фауст не може. Тема природи постає в «Пра-Фаусті» тотожною з принципом різноманітності проявів *всього людського буття*. Таке трактування природи обумовлене розумінням

долі людини як споконвічно трагічної — через небажання зректися прагнення до безкінечного і через неспроможність збагнути безкінечність звичайним розумом смертної людини. Уводячи середньовічного персонажа доктора Фауста в царину метафізично осягнутої природи, Гете прирік його на долю *трагічної особистості*, а весь твір — на трагізм, але вже не в середньовічному сенсі — як трагізм фатальної помилки чи трагізм зради вищої, божественної істини, а в розумінні давньогрецькому або навіть ренесансному, тобто як палке бажання Фауста розв'язати для себе персонально загадку життя, непосильну в принципі для окремого індивіда.

2

Юний Гете розумів прояви природи у зовнішньому світі як безупинний рух, мінливість, активність, як нестримну стихійність, спонтанність і вічне розмаїття форм, аж до незвичайного і «чудесного». Найвищою метою природи, говорячи мовою Канта, є ствердження буття; природа ніколи не виступає сама проти себе, і в цьому значенні всі її прояви спрямовані на збереження самої себе як єдиної і неподільної. У вірші штюрмерських років «Магомет» «всі потоки у долині» хочуть, щоб «прийняв усіх нас (...) / Ув обійми розпростерті / Вічний батько-Океан» («Nimm die Brüder mit, / Mit zu deinem alten Vater, / Zu dem ew'gen Ozean, / Der mit weitverbreit'ten Armen / Unsrer wartet»).

Прояви природи у внутрішньому, психічному світі людини також спрямовані на збереження цієї великої єдності. Опосередковано, через волю людини, природа виявляє свою активність, неспокійну динаміку, прагнення до нових форм та результатів, до вічного оновлення життя. Людина повністю залежить від природи, вона підпорядкована її неупинному рухові в гушавині життя, до невідомої мети, як у вірші «До візника Кроноса» («An Schwager Kronos»):

Spute dich, Kronos! (...)
Frisch den holpernden
Stock Wurzeln Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!

Швидше, Кроносе. їдь! (...)
Клусом, хай нас трясє,
По колодах, камінню
Мчімо в гушу життя!

Людина мусить повністю довіритися природі, усій її різноманітності й суперечливості, довіритися владі її духовних сутностей — геніїв (Genius). Це й нестримний бог Діоніс, і бог сонячного світла Аполлон («Wanderers Sturmlied»). Природа виражає себе через творчу одержимість людини — її *геніальність*. І тут людина вже цілковито в її владі. Про це — вірш «Ганімед»:

Ich komme! Ich komme!
Wohin? Ach, wohin?
Hinauf! Hinauf strebt's.

Я йду, іду я!
Куди? Куди?
Увись! До неба!

Бурхливе, радісне і трагічне включення людини у природу як у щось єдине і цілісне саме й оспівується в «Пра-Фаусті».

В юнацькому «Фаусті» ще відсутні деякі важливі елементи зрілої концептуальності твору, пов'язані з темою природи. Тут ми ще не помічаємо навіть натяку на Шеллінгову тотожність природи і свідомості, коли природа створює в процесі свого розвитку інтелект (Intelligenz), через який згодом прагне пізнати себе і знову повернутися до своєї первісної сутності, але вже на вищому щаблі буття. Ось чому тема інтелектуальних пошуків Фауста тут заявлена лише на початку твору; цей сюжетний мотив продиктований характером народного сюжету. В остаточному тексті твору тема інтелектуальних пошуків буде представлена в епізодах з Гомункулом, у мандрівці Фауста до Матерів, у наукових суперечках античних філософів, а також у заключній сцені, де Фауст у вигляді «ентелехії» повертається в лоно єдиного і вічного буття, збагачуючи собою світ вищих сутностей.

3

Розглядаючи тему природи в «Пра-Фаусті», неможливо обминути ім'я Шефтсбері. Його ідеї допомогли Гете розгледіти в природі як явищі емпіричному її універсальний, ідеальний зміст, частину *Всесвіту*. Водночас поет сприймав цю універсальність не абстрактно, а як пластичну одухотвореність, чуттєво забарвлену розмаїтість. Просякнута поезією філософська мова Шефтсбері, його натхненні образи природи, прагнення розкрити одухотвореність усього сушого, його майже містичне схиляння перед величчю буття і Творця — усе це послужило підґрунтям для формування того неповторного «власного змісту», яким, за словами Кассіра, Гете наповнив «абстрактно-математичне поняття буття» Спінози [92, 356] і яке ми розкрили у віршах штюрмерської пори.

«Що нам заважає уявити собі Всесвіт однією-єдиною *цілісною річчю?*» [173, 178] Природа перебуває у стані ритмічного руху — *сістоли* та *діастоли* (користуючись улюбленим образним зворотом пізнього Гете). В момент «сістоли», коли «ще не почалось творіння і не існують ні форми, ні види (...), все — Божество, все — Єдине, згорнуте саме в собі (...), що перебуває в простішому і досконалішому вигляді». А в момент «діастоли», «переходячи до творчості, це Єдине розгортається, створюючи різноманітну картину природи, і це є наш прекрасний, видимий світ» [173, 199]. В цьому виявляється вічний динамізм природи, її готовність до постійного «потенціювання».

Образ пульсуючого Всесвіту Шефтсбері, що вічно творить нове, Гете переосмислив у вигляді ідеї активної дії, або початкової активності, що лежить в основі всього сушого.

Природа не добра і не зла: «Все виходить з одного і того ж джерела, і все воно досконале (...)». Може, й не існує ніякого

справжнього зла у світі, бо все воно разом прагне до однієї і тієї ж мети — до блага тієї самої Єдності вселенського буття» [173, 187; 188].

Природа повна і різноманітна: «Велична і щедра, вона всім дарує свої скарби; не перелічити всіх тих, хто відчув її милості. Ніщо не спинить її голублячу руку... З'являються нові форми, а коли старі розпадаються, то речовина з них не пропадає безслідно, а дбайливо й ретельно використовується (природою), навіть коли це щось погане... Захланне і низьке — це всього лише момент на шляху при переході до чогось нового і кращого (...) А сам шлях як такий становить одночасно і мету, і її завершення» [173, 190].

Природа — це диво: «О, буття, сповнене дива! (...) О, недосяжна першопричина, ти старіша за час, але ти завжди юна, ти квітнеш, як сама вічність!» [173, 191]. Ця думка про повернення до першоджерел та про їх вічне оновлення пізніше буде використана поетом у 2-й і 3-й діях другої частини «Фауста». Сприйняття життя як дива не полишало Гете до останніх його днів:

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ich blick in die Ferne,
Ich seh in der Näh
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.
So seh ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen,
Gefall ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön!

Стою я на вежі
Немало вже літ.
В прекраснім безмежжі
Я бачу весь світ.
Поля неозорі,
І темні ліси,
І місяць, і зорі —
Все повне краси.
Скрізь вічні оздоби,
Скрізь вічне буття,
А в нім до вподоби
І власне життя.
Чи світле, чи хмарне
Було воно там,
Здавалося гарне
Щасливим очам.

Природа пантеїстично, по-язичницьки жива, життя грає у кожному її прояві: «Живий геній присутній будь-де (...) Будь-який геній підпорядковується обов'язково одному доброму Генію» [173, 179]. «Загальний верховний правлячий Геній» [173, 181] панує над усім світом. Природа в цілому втілює в собі «вищий розум», «розум, водночас простий, цілісний і неподільний, що дає початок рухові та порядку». Він наділений «внутрішньою енергією, рухом і здатний до творчості» [173, 185].

Природа представляє нам у своїй дивовижності і всеосяжності Бога: «Всі дива природи нагадують нам і подають чимраз повніше уявлення про Творця. Він дозволяє нам уздріти себе опосередковано через природу і навіть говорити з ним мовою, належною тлінним створінням. Яке прекрасне вже саме бажання споглядати його явлення нам через творіння

його — в Природі благодатній, в системі безмежного світу!» [173, 192].

Особистість не губиться в цьому світі, бо душа людини гармонійно налаштована в лад вселенському органу і звучить в унісон світовій душі. «Дедалі більше переконуюсь я, що моє життя і моя неповторність — це реальна неповторність, змальована чи скопійована з іншого, первісно-споконвічного зразка, найвеличнішого, що є на світі, — я прагну реально бути єдиним з ним, намагаюсь, скільки можна, гармонійно узгоджуватись з ним» [173, 185].

Як же тут не пригадати слова Лейбніца про Всесвіт, у якому «наче чиясь невидима рука одночасно завела всі годинники»! Людина не перестає відчувати себе невід'ємною часткою загального буття, диво якого розповсюджується і на її особисте буття. Природа стверджується через індивіда тим, що вкладає йому в душу прагнення до особистого самоствердження через дерзання, порив до незвіданого, кохання.

4. Тема кохання

1

З темою природи переплетена в «Пра-Фаусті» тема кохання. У сцені «Сад Марти» важливою є розмова Фауста та Маргарити про Бога. Для Фауста Бог тотожний природі, він розуміє Його як принцип космічної повноти та безкінечного розмаїття, тому він і називає Бога: «всеобіймитель, вседержитель» — «der Allumfasser, der Allerhalter». Фауст хоче жити за законами природи, вмістити всю її повноту та розмаїття в своє серце. Крім образів уже не сентиментальної, а *трансцендентної* (космічної) природи, ми знаходимо тут інші, характерні для його штюрмерської творчості, ключові поняття — Щастя (Glück), Серце (Herz), Любов (Liebe), Бог (Gott):

Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Fasst und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht dadroben?
Liegt die Erde nicht hierunter fest?
Und steigen hüben und drüben
Ewige Sterne nicht herauf? (...)
Erfüll davon dein Herz, so gros es ist,

Всеобіймитель
І вседержитель,
Хіба ж не обіймає, не держить він
Тебе, мене, себе?
Хіба ж над нами не склепіння неба?
Хіба ж під нами не земная твердь?
Хіба ж нам не зоріють
Привітно зорі вічні? (...)
Наповни ж цим все серце, аж по

Und wenn du ganz in dem Gefühle selig
bist,

І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти,

Nenn das dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!

То зви його, як хочеш:
Любов! Блаженство! Серце! Бог!

Фауст одержимий титанічним поривом злитися з усією повнотою і багатством природи. У своєму коханні до Маргарити він відкриває невідому йому раніше повноту буття — живого, зігрітого почуттям, вільного та нічим не скутого: «Рай

всенебесний у її обіймах, / В них всеблаженство, в них все-
пломінь!» — «Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen, / Das
Durcherschüttern, Durcherwarmen?»

Та чи так само сприймає світ Маргарита? Чи під силу їй завдання, яке поставив перед собою Фауст? Чи не ідилічна наївність Гретхен послужила причиною любовного розладу? Ми вважаємо, що любовна колізія в «Пра-Фаусті» має метафізичний характер: Маргариті виявилось не під силу завдання трансцендентного пориву. Слабка дівчина *попри власну волю* була захоплена у вир безкінечної повноти і розмаїття природи. Вираженням цієї вічної сили природи стало її кохання. Проте, поєднавши Маргариту з Фаустом, природа цим самим порушила рівновагу її спокійного існування.

Образ Маргарити у «Пра-Фаусті» природно вписується в проблематику штюрмерської лірики Гете, зокрема «Великих гімнів». Це образ *спокійного і щасливого невідання*, незнання. Так, у поезії «Мандрівник» («Der Wanderer») змальовується ідилія щасливого життя звичайної трудової сім'ї на лоні природи. Це життя ґрунтується на повній довірі до природи і підпорядковане її неспішному і безнастанному рухові, коли немає потреби замислюватися про неї чи запитувати її. Однак, ніжна й доброзичлива до людей, природа творить свою гармонію через руйнацію і розпад, використовуючи для цього *саму людину*, яка перебуває в невіданні щодо її кінцевої мети. Мандрівник із подивом виявив на місці, де оселилася сім'я, руїни стародавнього храму, порослі дикими рослинами, а хатина селянки та огорожа на полі збудовані зі священних каменів, про колишнє значення яких жінка навіть не здогадується. Природа передає свою непорушну естафету життя: невідома селянам культура загинула, але на руїнах розвивається нове життя. Тут провідним є мотив дитини, про яку з любов'ю говорить молода мати. Гармонія полягає у спокійному невіданні про кінцеву мету природи і в повній злагоді з нею.

Образом-символом наївно-гармонійного буття в окремих штюрмерських творах є *хатина* — die Hütte. У «Прометеї» *хатина* і *хатнє вогнище* виступають символами стабільності і достойної простоти людського життя, на яке не сміють здіймати руку навіть боги: «Musst mir meine Erde / Doch lassen stehn / Und meine Hütte, / Die du nicht gebaut, / Und meinen Herd, / Um dessen Glut / Du mich beneidest». У «Пісні мандрівника під час бурі» («Wanderers Sturmlied») герой у хатині рятуються від сусідства богів та їхнього «нешадного світоча» («Nur so viel Glut, / Dort meine Hütte, / Dorthin zu warten!»). У вірші «Ніч» («Die Nacht») герой охоче полишає схований від житейських бур притулок кохання — «хатину», де живе його кохана, щоб пізнати смак іншого переживання — заворожуючу красу нічної природи: «Schauer, der das Herze fühlen, / Der die Seele schmelzen macht, / Wandelt im Gebüsch im Kühlen. / Welche

schöne, süsse Nacht!» В романі «Страждання молодого Вертера» *хатина* виступає як символ відмови від неспокійних поривів душі і від марення за незвіданою метою, а також як символ повернення до узвичаєних життєвих цінностей: «Ах! як же ми прагнемо повністю проїнятися блаженством єдиного, великого прекрасного почуття! Та, на жаль, коли ми вже досягли мети, коли те, що було «там» перетворюється на «тут», все раптом виявляється таким, як раніше, і ми знову усвідомлюємо свою нікчемність, свою обмеженість, і душа тужить за втраченою насолодою. Так, невтомний мандрівник знову прагне повернутись назад, на батьківщину, і в своїй убогій *хатині*, на грудях дружини, в колі дітей та в турботах про їх харч, знаходить блаженство, яке раніше марно шукав по всьому світу» («Und so sehnt sich der unruhigste Vagabund zuletzt wieder nach seinem Vaterlande und findet in seiner *Hütte*, an der Brust seiner Gattin, in dem Kreise seiner Kinder und der Geschäfte zu ihrer Erhaltung all die Wonne, die er in der weiten, öden Welt vergebens suchte»).

Краще зрозуміти образ Маргарити допоможе порівняння одного епізоду з «Пра-Фауста» з віршем «Ільменау» («Ilmenau», 1783), в якому затишна хатина виступає як стійкий образ-антитеза по відношенню до образів мандрів, дерзання, душевних поривів, бурхливої активності та гострої новизни і постає як символ наївного і безтурботного минулого, що виринає у спогадах. Поет знову бачить юнака:

Der dort am Ende, wo das Thal sich
schliesst,
In einer *Hütte*, leicht gezimmert,
Vor der ein letzter Blick des kleinen
Feuers schimmert,
Vom Wasserfall umrauscht, des milden
Schlafs geniesst.
Mich treibt das Herz, nach jener Kluft zu
wandern,
Ich schleiche still und scheide von den
ändern.

Отого юнака, що на краю долини,
В простій *хатині*,
При вогнику, що ледве-ледве блима,
Заснув солодким сном, хоч водоспад
шумить.
Тож я до юнака, що спочивав самотно,
В ущелину прокрався непомітно.

Прикметно, що тут образ наївної душевної гармонії подається разом з образами неспокійної, бурхливої дійсності. Таку ж антитезу бурхливих поривань і спокійного, наївного невідання ми знаходимо в словах Фауста в передостанній сцені «Пра-Фауста» — «Ніч». Тут Фауст докоряє собі за те, що він порушив спокій Гретхен, подібно до того, як водоспад порушує споконвічну тишу альпійського луку:

Ha! bin ich nicht der Flüchtling (...),
Der wie ein Wassersturz von Fels zu
Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie mit kindlich dumpfen
Sinnen

Чи ж не тинявся я (...),
Неначе водоспад, що в льоті
карколомнім
Шумить в зівушу хлань з жахної
висоти.
А ось вона — в невинності дитинній

Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.

На тихому альпійському лужку
Жила собі в своїй хатині,
Як у малесенькім світку.

Ці образи легко зіставити з аналогічними образними парами в «Ільменау»: *водоспад* («ein Wassersturz von Fels zu Felsen» — «Vom Wasserfall umrauscht»), *безодня* («nach dem Abgrund zu» — «nach jener Kluft») і — *маленька хатинка* («Im Hüttchen» — «In einer Hütte, leicht gezimmert»), *затишна долина* («auf dem kleinen Alpenfeld» — «dort am Ende, wo das Thal sich schliesst»), образ *безхмарного спокою* («mit kindlich dumpfen Sinnen» — «des milden Schlafs geniesst»). Хоч і в різному сюжетному контексті, вони, проте, виконують однакову ідейну функцію, а саме — протиставляють патріархальний, гармонійно-безхмарний спокій бурхливим і небезпечним пориванням. Принагідно зауважимо, що мотив спокійного і гармонійного невідання, патріархально-ідилічний елемент наявні також у «Фаусті-2» в образах Філемона і Бавкіді.

Проаналізований нами образний ряд висвітлює *метафізичний* характер колізії між Фаустом і Маргаритою. Трагічна колізійність у «Пра-Фаусті» розкриває неможливість примирити два протилежні начала: наївний спокій душі й бурхливі душевні пориви. Вся естетика штюрмерської творчості Гете заснована на протиставленні цих двох начал.

2

Образ Гретхен спочатку розкривається у зворушливих сентиментальних тонах. Наскільки ця тональність захопила молодого Гете, демонструє написаний у 1776 р. вірш «Тлумачення старого дереворита, який відображає поетичне покликання Ганса Сакса», в якому образ молоді дівчини нагадує нам Гретхен з «Пра-Фауста»:

Da zeigt sie ihm hinter seinem Haus
Heimlich zur Hintertür hinaus,
In dem eng umzäunten Garten,
Ein holdes Mägdlein sitzend warten
Am Bächlein, beim Holunderstrauch;
Mit abgesehenem Haupt und Aug',
Sitzt unter einem Apfelbaum
Und spürt die Welt rings um sich kaum,
Hat Rosen in ihren Schoss gepflückt
Und bindet ein Kränzlein sehr geschickt,
Mit hellen Knospen und Blättern drein:
Für wen mag wohl das Kränzlein sein?

По тих словах, мов таїну,
Йому показує сумну
Чарівну жінку молоду,
Яка за домом у саду,
Розквітлому над ручайком,
Сидить з похиленням чолом
Побіля яблуні, сумна.
Забувши світ увесь, вона
Троянд нарвала запашних,
Плете віночок гарний з них —
Єднає пуп'янки й листки.
Кому ж віддасть те диво залюбки?

Гармонійність душі Гретхен, що так зворушила Фауста, — це «гармонія» певного укладу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктат звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про трагічні події у сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоєм. Сентиментально захоплений монолог Фауста в кімнатці Маргарити («Вечір») не тільки розкриває почуття закоханого юнака, а й

змальовує риси патріархальної простоти й усталеності життя дівчини. Тут час ніби зупинився навічно, про що свідчить мотив крісла — «трон батьків», символ споконвічності — «*der du die Vorwelt schon / In Freud und Schmerz in offenen Arm empfangen!*». Дівчина прагне у всьому дотримуватися «пристойності», а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, добродісного життя, чого вона сама від себе не чекала. До зустрічі з Фаустом вона знала тільки любов до Бога і приятель до своїх рідних. Ось чому для неї важливо узгодити своє нове, невідоме раніше почуття з уже відомими, значущими для неї цінностями. Так виникає розмова з Фаустом про Бога. Дівчина прийняла почуття кохання в своє серце, у свій світ наївної гармонії. Проте нове почуття виявилось зовсім не таким, як це їй мріялося. Несвідома тривога Гретхен вилилась у її пісні за прядкою: «На серці жаль, / Мій спокій зник / І вже не вернеться / Повік, повік» — «*Meine Ruh ist hin, / Mein Herz ist schwer, / Ich finde sie nimmer / Und nimmermehr*». Прядка — це образ стабільності життя, що на очах руйнується для бідної Гретхен. Водночас це символ закономірного руху природи, яка підкоряє собі все створене нею. В остаточному варіанті «Фауста» мотив природи як невтомної прядлі буде підсилено в «Пролозі в театрі» («Коли природа свій починок вічний, / Байдуже прядку крутячи, пряде...» — «*Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge / Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt...*»). Цей образ ткання, ототожненого із життям усієї природи, з'являється ще у «Пра-Фаусті». У сцені «Ніч» Дух Землі говорить про себе:

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ew'ges Meer,
Ein wechselnd Leben!
So schaff ich am sausenden

Webstuhl der Zeit

Ich würke der Gottheit lebendiges

Kleid.

В життя потоках, у морі дій
В'юся вгору, вниз,
Тчу я всюди й скрізь!¹¹
Народження й смерть —
Океан і твердь,
Життя мінливе!
Я тчу на грімкому верстаті часу

Богам на одіння живу ю красу.

Прядка Гретхен — це амбівалентний образ *непорушності* буття та його вічного нестримного руху, патріархальної гармонії та космічного буття. Схвильованість Гретхен — це несвідома тривога людини, яка відчуває, що її забирають під владу якісь невідомі космічні сили і мимо її волі підкоряють своїм незламним законам.

Заслуговує на увагу ще одна обставина. У «Пра-Фаусті» — 17 сцен, і в самому центрі вміщено сцену «Альтанка», коли закохані вже не криються зі своїм коханням. Сцена коло прядки йде відразу ж за цією сценою, і тому її можна сприйняти як своєрідну перипетію і початок нового сюжету, що згодом призводить до трагічної розв'язки. Сцена з прядкою показує,

наскільки тонко молодий Гете володів технікою метафізичної драми і вмів звичайні побутові образи психологічно переконливо підкорити розкриттю свого філософського задуму.

Зі сказаного випливає висновок, що в образі Гретхен молодий Гете втілює свої роздуми не просто про безтурботно-гармонійний стан душі, а й про місце гармонійного спокою в системі світової, природної єдності. Бурхливі поривання і спокійна наївна гармонія душі виражають дві сторони буття. Проте в своєму становленні природа завжди порушує спокій та застій і рухається до своєї мети.

Образ Гретхен належить початку німецької утопії. Лессінг у своєму «Вихованні роду людського» окреслив її обриси, Кант із Шиллером сформулювали проблематику, а самому Гете в остаточному варіанті «Фауста», разом з його молодшими сучасниками з єнської співдружності романтиків, судилося всебічно висвітлити питання про повернення людини до стану природної повноти буття, душевної гармонії та свободи, збагаченого, проте, культурою розуму. Свобода і гармонія душі мають обиратися людиною цілком свідомо, і так само вони мусять культивуватись у її власному, персональному бутті. Поки людина належить природі, їй неминуче доводиться бути або жертвою, або героєм, але при цьому лише знаряддям для досягнення власних цілей природи.





"ФАУСТ" І МІСТЕРІЯ



ЧАСТИНА І

Містерія як "магістральний сюжет" європейського мистецтва

До речі, про оригінальність. Як достатньо розумна людина, Гете, звичайно, не стане стверджувати, ніби він нічим не зобов'язаний ні старим, ні новим поетам. І хто, насправді, у них не позичав?

Дж. Г. Байрон. 3 листа

Так, мій дорогенький, в цьому й полягає справа: треба чимось бути, щоб щось зробити... Хто хоче зробити щось велике, той мусить настільки розвинути свої сили, щоб бути спроможним... підняти низьку реальну природу до висоти власного духу.

Й. В. Гете. Розмова з Еккерманом

1. Середньовічна містерія

Сюжет «Фауста», що включає зображення Бога, диявола, різноманітних форм земного життя, дає змогу поставити питання про його поетичні та ідейні зв'язки з середньовічним жанром містерії. Проте поетика твору ввібрала в себе всю багатолітність міської культури, яку Гете мав можливість безпосередньо спостерігати ще з раннього дитинства. Гідний подиву не стільки сам факт знайомства поета з традиціями фарсів і соті або творчим доробком вагантів та гістріонів чи виставами лялькового театру та різноманітних «гуртів» блазнів (Базоші, Матері дурнів та ін.), скільки та невимушена впевненість, з якою поет вводив елементи їх до свого містеріально-серйозного твору. Причому використання елементів «карнавальної

культури» (Бахтін) навіть посилюється в міру просування роботи над твором. До деякої міри це відбувалося завдяки добі романтиків, які обстоювали змішання різних жанрів. Боротьба Готшеда з Гансвурстом за очищення драматургії від «надмірностей» простонародного театру вже була остаточно забута.

Ми відзначимо ті риси міської середньовічної містерії, які проливають додаткове світло на зміст «Фауста», і спробуємо встановити зв'язок містерії з іншими мистецькими жанрами середньовічного міста³².

Середньовічні містерії присвячувались Ісусу Христу (містерія страстей Господніх), життю новозавітних персонажів (Іоанна та ін.), різних святих, покровителів міста, номінантів місцевих храмів. Декорації зображували пекло у вигляді вогнедишної гори або голови чудовиська з роззявленою пащею — однаково, як на підмостках, так і на рухливій платформі; зображували рай з хмарами та інші об'єкти.

Містерії розігрувались у приміщенні храму чи муніципалітету, а в 16 ст. також у спеціальних театральних будівлях з амфітеатром та кількома ярусами з ложами і галереями. Крім цього, вистави іноді набували вигляду тривалих пишних процесій. Декорації часом розташовували в різних кінцях широкої площі, так що публіка скупчувалась там, де їй найбільше в даний момент подобалось. Але бувало й інакше: в Ковентрі (Англія) кожна сцена з містерії розігрувалася на окремому помості з колесами і кожна така платформа пересувалась по місту назирці за попередньою таким чином, що не глядачі юрмилися в одному якомусь місці, а навпаки, актори приїздили до них. Ці обставини пояснюють, чому в пізньоренесансному і бароковому театрах (зокрема, в Німеччині) публіка належним чином сприймала часту зміну місця дії. Ця особливість спостерігається й у «Фаусті» Гете.

Серед персонажів містерій присутні старозавітні й новозавітні особи, зокрема Бог, Адам, Єва, Авель, Каїн, Ісус Христос, Іуда, святі, ангели, херувими, серафими, душі праведників. З'являються й алегоричні персонажі: Справедливість, Мир, Істина, Милосердя. З мирського, земного життя — цар Ірод з малими дітьми, аріяни, садукееї, фарисеї, герої, сатрапи, насильники, Нерон (цей персонаж був популярним у середні віки завдяки легенді про Симона-мага) та «різні недужі» — сліпі, кульгаві, біснуваті, прокажені, розслаблені. Із сил зла, пекла та його мешканців показували Люципера, Сатану, намісника пекла Веліала, воротаря пекла Цербера, більших та менших чортів і чортенят, дракона, зміїв тощо. Костюми нечистої сили були позначені дивовижною фантазією, а поведінка відповідно була розгнужана. Логічно припустити, що й «Відьмина кухня» і «Вальпуржина ніч» у «Фаусті» беруть початок від цих містеріальних традицій. Для прикладу наведемо опис чортів з «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле в містерії,

яку поставив Франсуа Війон: «Усі чорти були перебрані у вов'ячі, телячі й баранячі шкури з баранячими головами, бичачими рогами і великими коцюбами в руках. Вони були підперезані товстими ременями, з яких звисали коров'ячі била і дзвоники з мулів, усе разом це створювало дикий передзвін. Деякі чорти тримали в руках чорні палиці з ракетами всередині, інші — довгі палаючі факели. На кожному перехресті вони кидали на них повними пригорщами потовчену смолу, від чого вгору відразу ж здіймався вогонь і клубочився страшний дим» (кн. IV, розд. XIII).

Іноді у тканину містерії вплітали фарсові сюжети, для того щоб «розважити й розсмішити людей». Нерідко це перетворювалося на стійку традицію, як це сталося в Корнуелсі, де до показу сюжету зі Святого Письма «додавали ті грубощі, що колись супроводжували давньоримську комедію». Однак у цілому офіційними властями така практика не заохочувалася, про що свідчить прискіпливе судочинство, проведене в Діжоні в 1447 р. Тоді «багато хто з поважних осіб, які прийшли подивитись містерію, були дуже невдоволені і негайно пішли, як тільки почули згаданий фарс, кажучи при цьому, що більше не бажають слухати такі безумні й ганебні речі». З'ясувалося, що актори «говорили в римах багато слів та виразів (...) супроти честі нашого государя короля, монсеньйора дофіна та їхніх слуг». Автор був змушений виправдовуватися, що він не порушив вимог благопристойності і, зокрема, замінив усі непристойні слова, наприклад «козолуп» на «мучитель» тощо. Стає зрозумілим, що в інтермедії «Сон Вальпуржиної ночі», насиченій сатиричними випадками проти конкретних осіб, Гете також йшов у руслі вищезгаданої народної традиції.

Неможливо було заборонити ставити на свято водночас із містеріями також комічні вистави, наприклад фарси. При тому безладді з педжентами, що роз'їжджали тісними вуличками міста, з безкінечними процесіями, виступи фарсових акторів неодмінно мали плутатися з містеріальними сценами. Давши вимушений дозвіл на виконання фарсів під час релігійних свят, власті міста спеціально обумовлювали, що в них не повинно бути «ніяких випадів проти Бога та церкви». Проте уникати ексцесів не вдавалося. Так, в Ексі в 1585 р. міський суд спеціально наголосив на тому, що в день Свята Тіла Господнього «було показано кілька фарсів, де проголошували брудні й безчесні слова».

Церква боронила «чистоту» містерій, але нічого не могла вдіяти. Гротескне відображення цієї ситуації ми знаходимо в тривожному посланні Сорбонни 1444 р.: «Під час божественної служби ряджені, з жахливими мармизами або перебрані на жінок, звідників, гістріонів, витанцьовують на місці церковного хору; вони верещать сороміцькі пісні, їдять масні ковбаси на східцях віттаря поруч зі священнослужителем; тут же

грають у кості, кадять смердючим димом, підпалюючи старі шкуратяні підошви, скачуть довкола по всій церкві, анітрохи не соромлячись своїх сороміцьких гопів та скоків. Опісля вони примушують возити себе на брудних візках і тачках по всьому місту і являють усім мерзенне видовище, на посміх усім бажаючим, з гидкими рухами тіла, промовляючи при цьому безсоромні й ганебні слова. Про подібні ганебні дійства гірко душі згадувати й говорити гидко...» [125, 322].

Текст містерій звучав як прозою, так і у віршах. Траплялося, що виконавці знали його погано, і на цей випадок передбачався спеціальний суфлер (пригадаймо, що в сцені «пантоміми» з Геленою та Парісом Мефістофель виступає суфлером Фауста).

Містеріальна поетика відзначалася лаконічною виразністю й наївною символікою. Так, у сцені воскресіння Лазаря всі присутні на сцені мали затиснути собі носа. (У «Пра-Фаусті» Гете використав «мотив запаху» в сцені «Вечір», коли Мефістофель сповнює кімнату Гретхен пекельним смородом сірки.) У сцені вбивства Авеля маленький хлопчик зображував «кров убитого, яка волає про помсту» (мотив убитої дитини наскрізно проходить через усю останню сцену штюрмерського «Пра-Фауста»).

Головні елементи вистави — ефектна видовищність і звукова насиченість. Гримів оркестр, в якому були труби, флейти, барабани (це типове поєднання інструментів в оркестрових творах Й. С. Баха), арфи, ріжки «та інші гучні й тихі інструменти». Розкрита паща пекла вивергала полум'я й дим, язиками полум'я був також охоплений Сатана, що з'являвся з-під землі. Бувало, що на акторах спалахувала одежа. Пожежа через необережність, яку зобразив Гете в 1-й дії «Фауста-2», часто спалахувала під час містеріальної вистави. В момент смерті Спасителя показували затемнення сонця, землетруси, камінепад (згадаймо землетрус і водоспад за волею Мефістофеля в «батальній» 4-й дії). У сцені з Ноєвим ковчегом випускали живих голубів, які летіли в публіку. Взагалі дійство з підмостків часто переносилось у публіку: вода перетворювалась на вино, яким щедро пригощали глядачів, «п'ять хлібин і дві риби» таким же побитом розмножувались і розподілялись серед гурту в більш як тисячу чоловік». У «Фаусті-2» Мефістофель час від часу звертався безпосередньо до публіки (читачів) «Фауста». Цікаво, що у «штюрмерському» варіанті нічого подібного немає.

Як бачимо, масовим було скупчення глядачів, масовою була й кількість самих учасників дійства. Між акторами нерідко спалахували сварки, тому магістрат призначав спеціальних «суперінтендантів», які стежили за дотриманням порядку серед акторів. Вони карали призвідців і брали з них штраф (згадаймо Герольда із жезлом у сцені «Маскарад» у 1-й дії).

Містеріальні дії були приурочені до головних релігійних свят: Великдень, Трійця, Свято Тіла Господнього — і тривали впродовж кількох днів, найменше 3—4 дні. Містерія страстей у французькому місті Валансьєні в 1547 р. продовжувалась аж 25 днів. За час такого тривалого свята зненацька могла розпочатись війна чи спалахнути епідемія, і цю обставину також мали передбачити його організатори.

Усе сказане дає підставу зробити висновок, що середньовічна містерія була не стільки жанром святкового видовища, скільки художньо організованим розпорядком свята, в якому брали участь, по суті, всі мешканці міста.

2. Християнська парадигма історичного часу і містерія

Художній розпорядок часу в містерії відбивав більш складні та загальні, а не просто художні закономірності. Життя людини середньовіччя, за словами Й. Гейзінги, «було затиснуте в строгі форми. Воно зводилось до єдиного цілого церковними таїнствами і відповідало плину доби і чергуванню свят протягом року. Праця й радість були обмежені твердо встановленими рамками» [159, 276].

Життя кожної людини мало відтворювати в циклічному порядку головні етапи життя Христа: народження; хрещення, актом якого в земному житті закріплюється божественна подібність душі новонародженого; вивчення й дотримання заповідей; постійне споглядання (в проповідях, виставах, в інтер'єрах та екстер'єрах соборів) картин майбутнього вічного життя. Цим самим в буденному житті людей неначе повторювалися подвиги праведного життя Христа і його боротьба з диявольськими спокусами; страждання та смерть, яким відповідав піст; воскресіння як початок нового, праведного життя. Так церква готувала свою паству до другого пришествя Христа, а духовне очищення й символічний перехід віруючих до нового, праведного буття в дні Пасхи мали в останню мить історії перетворитися на реальне воскресіння праведників для вічного блаженства.

Усе життя людини середньовіччя було побудоване таким чином, щоб циклічно відтворювати *персональну містерію душі*. Воно повторювало три етапи прилучення душі до святості: «людське», «очищення» та «оновлення», які відповідали релігійній схемі «пекло — чистилище — рай» [141, 1, 122]. Церква намагалась допомогти людині перебороти спокуси тілесної чуттєвості, в полоні якої та була здатна сприймати тільки окремі спалахи істини. Точилася боротьба керованого церквою розуму з чуттєвістю, боротьба царства праведного «верху» з царством гріховного «низу» за душу людини. Зовнішній, даний у почуттях світ набував прихованого, алегоричного змісту — або у вигляді знаків присутності вищих сил, або як результат

шкідливої дії диявола. Персональна містерія закінчувалась прилученням до блаженства, до святості у вигляді прощення чи посмертного відпущення гріхів [141, 1, 106]. Універсальне значення містеріальної концепції для всієї середньовічної культури підкреслював Ф. де Санктіс у зв'язку з аналізом творчості Данте. «Будучи підпорядкованою простору і часу, ця концепція виступає як історія — як діяння даної людини, даного народу, даного століття, — писав він. — Ніколи доти людська думка не породжувала більш всеосяжного й стрункого світорозуміння» [141, 1, 219; 220].

«Містерійність» середньовічного життя в Європі була задана християнською вірою у вигляді *принципово нової парадигми історії*. Класична античність знала в історії дві доби: ідеальне минуле — так званий «золотий вік» і позбавлену героїзму і моральності сучасність.

Історія греків і римлян була обернена назад, її подальший розвиток сприймався як занепад, деградація. Це відбилося й у послідовності віків, як їх першим перерахував давньогрецький поет Гесіод (7 ст. до н. е.): золотий, срібний, вік героїв, мідний вік, залізний вік. Така ретроспектива часу поєднувалася з розумінням його як циклічного. Християнство розробило нове, тричленне, «трихотомічне» (Ф. В. Шеллінг) розуміння історії: гріховне язичницьке минуле, сучасність як час вибору і майбутнє як очікуване царство небесне. Інакше кажучи, «золотий вік» воно перенесло з минулого в майбутнє. Християнство відбило гостре почуття перехідного характеру сучасної доби. Усі люди живуть у сучасності, яка є лише добою вибору та очікування. Історія ще не завершена і має відкритий характер.

Така тричленність історії є стрижнем сюжетобудови Євангелій. Історія розриву з минулим і свідомого вибору майбутнього простежується, зокрема, на долі учнів Ісуса. Матвій спочатку був митарем на службі у цезаря і мав інше ім'я — Левій. Це його минуле, воно згадується побіжно. Потім він став одним з найулюбленіших учнів Ісуса; це його сучасне. Мандруючи з Учителем, він опиняється перед вибором: чи повірити в те, що Ісус — це Месія (Христос), тобто стати повною мірою Матвієм, чи не повірити, тобто залишитись Левієм? Євангеліє від Марка показує, що він та інші учні вагалися, аж поки їх не переконав факт воскресіння Ісуса. На цьому Євангеліє закінчується, проте стає зрозумілим, що в душах учнів відбувся вибір. Вони обрали «золотий вік» майбутнього. Віднині все їхнє існування присвячене новому сенсу життя, «Новому життю» (Данте).

Першим розкрив значення євангельської парадигми історії для всієї художньо-естетичної сфери в Європі філософ і теолог Аврелій Августин (354—430). У його «Сповіді» присутні три світи. Перший — це земний світ зовнішніх явищ, «юдоль

страждання»; в ньому блаженний Августин перебуває фізично і змінити його не може. Другий — це світ його душі, внутрішній світ, що належить тільки йому. Між навколишнім, фізичним світом і світом внутрішнім, духовним — розрив, бо світ душі, за Августином, не залежить від фізичного світу, він існує самотійно і часом навіть всупереч йому. Нарешті, існує ще третій світ — це самоцінна світобудова як втілення задуму Божого. Саме в цьому третьому світі Августин знаходить найвищу точку, перспективу, з якої він може оцінити перший і другий світи і зробити правильний вибір між ними. Він доходить висновку, що навколишній земний світ, який включає й його власне, фізичне буття, — несправжній, тимчасовий, а духовний світ істинний і вічний. Так він відкриває для себе «нове життя».

Колізійність, що існує між фізичним і духовним світами, Августин усвідомлює як колізію між минулим, яке має бути рішуче відкинутим, і сучасним, яке імпліцитно містить у собі можливість переходу до майбутнього — вічного, справжнього, абсолютно духовного. Августин висуває ідею троїстості часу, який у нього тотожний із «троїстістю» існування людини: час (стан) гріховності, час (стан) вибору і час (стан) вічної благодаті. Останній етап знаменує злиття часу й матерії, кінець історії й встановлення вічності. Подібно до того як час невблаганно рухається від минулого до майбутнього, так і стан, у якому людина перебуває *тепер*, невблаганно змушує її зробити вибір на користь майбутнього — вічної благодаті. Так Августин вступає на шлях *панлогізму* і доводить неминучість перемоги «небесного Єрусалима» і поразки «земного Вавилона». Настання «тисячолітнього царства праведників» (ідея, що свого часу стане центром філософських шукань Новаліса), на його думку, неминуче.

Троїстість часу й самого буття Августин обґрунтовує ще онтологічно: вічна й безкінечна «першосутність», визначаючись через «логос», втілюється в людські душі й дістає можливість «спостерігати» себе, більше того, свідомо спрямовувати свій шлях у земному житті. Так Августин вказує людині єдино істинний шлях в її земному існуванні. Знехтувавши земним, відкинувши буденність фізичного існування, людина знаходить себе в духовному, вивільняючи тим самим свою вічну духовну сутність і готуючи для неї місце у вічності, звідки вона й з'явилася [137, 363—364].

3. Містеріальність у Данте і «Фауст»

1

В основі найвизначніших творів художньої літератури Високого середньовіччя легко прочитується тричленна схема, що відбиває християнську парадигму історії. Її «магістральним

сюжетом» (Л. Є. Пінський) також можна вважати містерію. У «Пісні про Роланда» (бл. 1100 р.) головний герой зображений як вірний васал короля Карла, однак його найвища доблесть полягає в непохитному служінні Богові. Він воістину достойно завершує своє земне життя. Готуючись до смерті, Роланд лягає головою на схід і простягає свою бойову рукавицю ангелу, що злітає з неба прийняти безсмертну душу лицаря. Увесь завойовницький похід Карла Великого в край піренейських басків і трагічна загибель юного витязя співвіднесені народним співцем з вищим началом — з царством вічного, істинного, праведного. В останніх лесах, де мовиться про «Божий суд» над зрадником Ганелоном, лише підкреслюється головна ідея правильності зробленого Роландом вибору: після його смерті Бог бере під свою опіку його земну честь. Увесь твір прославляє «нове життя» вірного васала Господа.

Ключінська реформа 10—11 ст. і хрестові походи посилили позиції християнства в Європі. «Містеріальне» начало пронизувало буквально всі сторони людського життя. Ідея «нового життя» втілювалась у нових формах соборності, якими стали готична архітектура і святкування містерій.

Найяскравіше християнська парадигма історії була втілена в художньо-філософській формі в «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі (1265—1321). Важливий для нас аспект змісту цього твору найкраще охарактеризував у 19 ст. Ф. де Санктіс. За його словами, в основу поеми були покладені «традиції і форми народного мистецтва, пов'язані з таїнством душі, тобто з ідеєю, яка утворює стрижень усіх містерій та легенд»³³ [141, 1, 179]. «Це ідея спасіння душі, стежка, якою вона простує, ухиляючись від зла до добра, від помилок до істини, від анархії до закону, від різноманітності до єдності». Безперечна спорідненість містеріальності Данте та історіософії Августина виразно прочитується в такому спостереженні де Санктіса: «Ця ідея не привнесена ззовні, вона йде зсередини і виступає (...) як активне начало, закладене в людині і природі, сила, що творить і формує цей світ, начало, що лежить в основі його історії і його розвитку (...) Це активне начало (...) є дух (...) Історія духу — це історія його поступової і нездоланної звитяги, розповідь про те, як дух поволі пізнає себе, робиться незалежним, «стоншується», робиться безтілесним, «ідеалізується» аж до Бога, абсолютного духу, Істини, Доброти, Єдності, найвищого ідеалу (...) Це вдосконалення відбувається несхибно» [141, 1, 217; 218—219].

Містеріальна тричленність часу й буття виражена тут в образі потойбічного світу, де минуле символізоване як пекло, теперішнє — як чистилище, а майбутнє — як рай. Шлях Данте — це, інакше кажучи, дорога людської душі, душі взагалі, як це уявлялось Аврелію Августину. Душа простує стежкою випробувань «несвідомо», вона «переходить з одного стану до

іншого уві сні, іншими словами, завдяки Божій благодаті, незалежно від власної свідомості». Поет блукає чистилищем, «перебуваючи у сні чи маренні» [141, 1, 272]. Його шлях обумовлений наперед: «Так хочуть там, де все зробити можуть, / Чого захочуть...»³⁴.

Данте перебуває під впливом панлогізму Аврелія Августина. Ось чому персональна містерія поета Данте відбувається уві сні, у вигляді видіння, коли *воля скута*. Випробування, що випали на долю душі в поемі, — це універсальний образ тих випробувань, яких зазнав увесь рід людський протягом своєї історії. Відповідно на цьому шляху душі індивідуальне ще значно поступається загальному. І хоча «тут драма набуває рис глибокої людяності», все ж таки «змалювати глибоку особисту драму людської душі, таку, як це передано у «Фаусті», в добу епіки, символіки, містики і схоластики було неможливо» [141, 1, 273]. Гете ставить питання про *свідому* волю до внутрішнього оновлення.

Творчість поетів раннього італійського Відродження Ф. Петрарки і Дж. Боккаччо осяяна ще світлом Високого середньовіччя.

Ідеалами Франческо Петрарки (1304—1374) у філософії та поезії були Аврелій Августин і Данте Аліг'єрі. Любовна лірика Петрарки також позначена яскраво вираженими рисами «містерії душі». Поетове сприйняття реальності характеризує загострене відчуття часу та його швидкоплинності. *Вічність*, в яку перенеслась його кохана Лаура, поет постійно співвідносить із *часом* власного — неповноцінного і марного, як йому здається, — існування. Його внутрішній погляд постійно спрямований до Лаури, в далину, до недсяжного *там*, до вічності, до вищої істини. Те, що тут, на землі, здається всього лише полудою для очей, для душі є прихованим знаком вищої сутності (канцона 129).

Джованні Бокаччо (1313—1375), своєрідно відбиваючи ідеї свого улюбленого поета Данте, по суті, формує у своїх юнацьких алегоричних поемах та повістях («Філоколо», «Амето», «Любовне видіння», «Ф'єзоланські німфи» та ін.) *куртуазну містерію душі*, коли на різні лади переповідає історію простолюдина, який відчув на собі ушляхетнюючий вплив високого кохання. Хлопець зазнає різних випробувань ініціаційного характеру, після чого перероджується і відкриває для себе новий зміст життя, що полягає в поклонінні красі. «Любов і краса підносять етичний тон людини, — писав О. М. Веселовський. — У цій ідеалізації ясно відчувається вплив Данте» [45, 292; 189].

Головний твір Бокаччо — «Декамерон» — пронизаний середньовічною містеріальністю, що виявляється в паралелізмі життя та смерті, високого й низького, буденного й сакрального, у змішуванні стилів. Про поетику паралелізму й змішаного стилю детально пише в книзі «Бокаччо середньовічний»

В. Бранка. Італійський дослідник навіть вбачає Дантову схему «містерії душі» у «складній готичній архітектоніці» розташування новел «Декамерона», яка відображає такий собі рух із царства «низу» до царства «верху» — «розвиток від зла в напрямку до добра (...), від комічного, низького стилю до трагічного, високого, від торжества ницості до перемоги доброчинності» (...), від «вивернутого навиворіт світу» до «мистецтва доброчинного життя», «від Юди до діви Марії» [40, 113]. Втім, контраст стилів та об'єктів зображення (грішників і праведників, злочинців і жертв), божественного і демонічного, простонародного й вишуканого, трагічного й комічного, високого й низького був уже показаний і включений до загального плану «містерії душі» в «Божественній комедії» Данте.

2

Гіпотеза щодо містеріального задуму «Фауста» підтверджується певною близькістю між твором Гете і «Божественною комедією» Данте.

Містерія трактує світ як величну завершену гармонію, керовану Вищим розумом, або як втілене Божество. Земне життя людини розглядається як важкий шлях до вищої благодаті. У віднайденні її вбачається сенс життя. Прагнучи вищої благодаті, людська душа хоче відірватися від «царства низу» з такими початками, як матерія, плоть, вага, холод, пітьма, чуттєві принади, диявол, — і піднятися до «царства верху», де панують душа, тепло, світло, дух, насолода благодаттю, Бог. Саме так розкрив шлях людської душі — від ницості гріха до небесної благодаті — Данте Аліг'єрі в «Божественній комедії».

Забутий віком Просвітництва, твір Данте потрапив у поле зору німецьких романтиків. Шеллінг включив «Божественну комедію» до своїх лекцій про мистецтво. Він перший поєднав два імені — Данте і Гете, назвав «Фауста» Гете «сучасною комедією вищого стилю», яка «створена з усього матеріалу нашого часу» і «має істинно дантівський смисл» [170, 441; 440]. Шеллінг розумів універсальний символічний задум «Фауста», хоча в його розпорядженні на той час був тільки «Фауст. Фрагмент».

Для переконливішого паралельного зіставлення обох творів слід коротко пояснити, як Шеллінг розумів «Божественну комедію». Твір Данте «несе в собі власний світ» і являє собою не просто поему в традиційно жанровому розумінні, а «цілий рід поезій нового часу». Це неначе «абсолютний індивід, ні з чим не порівнянний, крім самого себе» [170, 445; 446]. Доцільно нагадати, що в розумінні самого Гете його «Фауст» також духовно унікальний і не вміщується в рамки звичайних понять. «Це неймовірна річ, вона суперечить звичній уяві» («Es ist tolles Zeug und geht über alle gewöhnliche Empfindungen hinaus») [22, 10 жовтня 1825 р.].

Уточнимо, що Шеллінг, подібно до своїх сучасників, знав містерію лише як окремий жанр середньовічного народного мистецтва і не надавав їй широкого, художньо-світоглядного змісту, як це згодом зробив Ф. де Санктіс в аналізі «Божественної комедії». Проте Шеллінг упритул наблизився до поняття містеріальності як особливої художньо-світоглядної універсальності, яка виражає певну історичну добу і передає дух народного життя. Так, аналізуючи поему Данте, він пише про «трихотомічну структуру» цілого, яка служить не просто композиційним прийомом, а становить особливе «розуміння Універсуму». На думку Шеллінга, «поділ Універсуму і розподіл матеріалу на три царства (...) — це загальна символічна форма», яка не стільки відображає суб'єктивні художні наміри поета, скільки «передає дух усієї епохи». Тому-то *кожна значна доба* могла б мати «свою «божественну комедію» в тій же формі» [170, 450]. Найдосконаліший твір сучасності, який би хотів виразити свій час і народне життя, також мусив би здійснити це через містеріальну трихотомічність, тобто розкрити їх як особливий шлях людини від найбільшої віддаленості від Бога до досягнення Абсолюту через поступове внутрішнє вдосконалення: «Природа як породження всіх речей — це вічна ніч і місце найбільшого віддалення від Бога як істинного центру. Життя та історія, сутність якої полягає в поступальному рухові сходинок, — це тільки очищення, перехід до стану Абсолюту». Звичайно, така універсальна поема «кожної нової доби» не обов'язково має наслідувати форму Дантового твору, бо його комедія «створена відповідно до уявлень свого часу». «Трихотомія — це тільки загальна форма, а її наповнення безкінечно різноманітне» [170, 451].

Уявлення Шеллінга про поетичний стиль такої поеми наближається до концепції містеріальності як певної художньої універсальності. «Матеріал поеми то високий, то низький. Природно, що ним неминуче обумовлюється змішаний стиль викладу» [170, 446]. На думку філософа, у творі Данте головною стильовою ознакою в зображенні пекла є «пластичність», в описі чистилища — «живописність», а раю — «музичність» [170, 454—455]. Форма трихотомії, тобто містеріальна форма, «виявляється вічною, бо здатна об'єднувати в собі три монументальні об'єкти науки та культури, а саме: природу, історію та мистецтво» [170, 451]. «Критики (поеми Данте. — Б. Ш.), що нездатні зрозуміти все як *єдине ціле*, визнали окремі частини низькими, (проте) такі частини є невід'ємним елементом змішаного характеру поеми...» [170, 453]. Нагадаємо, що Гете також акцентував змішання різнорідного матеріалу у своєму творі (наприклад, «північних фантомів» з «південними ремінісценціями») і рішуче наполягав, щоб план «Фауста» розуміли як певну органічно нерозривну цілісність: «Я ретельно вибудував ціле у вигляді схеми і панорами (Übersicht)» [21, 1, 374].

У висловлюваннях Шеллінга про «Фауста» ми знаходимо багато спільного з його ж аналізом «Божественної комедії». По-перше, філософ наголошує на поетичній унікальності твору Гете, що виключає будь-які аналогії та прецеденти з його оточення: «Даний твір повністю й всебічно оригінальний, він підлягає порівнянню тільки сам із собою і є самодостатнім явищем» [170, 441]. По-друге, Шеллінг вказує на те, що Гете розкриває шлях людини від буденного життя, тобто існування у скінченному, до осягнення долі, нескінченного. На цей шлях людину штовхає «непоборне прагнення» до вічного, нескінченного. Шлях до осягнення нескінченного може пролягати через науку, абстрактне мислення, через «замріяність без будь-якої розумної мети та міри». Фауст уже здолав цей шлях — шлях ученого-схоласта, проте нічого, крім сумнівів та розчарування він йому не дав. Але існує й другий шлях. Для цього потрібно «зануритися у світ, пізнати земну скорботу й насолодитись земним щастям». Проте Фауста «саме на цьому шляху й чекає найвищий трагізм», бо «смертній людині повік не вдасться поєднатися з нескінченністю» [170, 439—440].

Шеллінг розуміє розвиток сюжету «Фауста» саме в містеріальному плані: «Як це не дивно (...), але твір Гете набуває істинно Дантового смислу». Зрозуміти правильно подив філософа можна лише пригадавши, що на момент свого аналізу Шеллінг читав тільки «Фрагмент» 1790 р., у якому окремі риси містеріальності ще не були зведені поетом до єдиної завершеної поетичної системи і вгадувались із загальної концепції народної легенди. Своім зауваженням Шеллінг констатував (можливо, навіть несвідомо) наявність рис внутрішньої спільності, притаманної середньовічній містерії й однаковою мірою народній легенді про доктора Фауста, поемі Данте й твору Гете. Вищенаведеною обставиною можна пояснити й трактування філософського задуму поеми Гете Шеллінгом. Навіть, якби Шеллінг устиг прочитати твір повністю або хоча б його першу частину, навряд чи пояснення було б іншим, хіба що в деталях. Що стосується загального змісту, то тут виділено містеріальну трихотомію, аналогічну тій, яку філософ відзначав у «Божественній комедії» Данте. «Бурхливе життя, в яке занурюється Фауст, неминуче перетворюється для нього на пекло. Перше очищення від тягара знань та облудної уяви (...) полягає в його прилученні до начал чорної магії (Teufelei) як справжньої основи свідомого погляду на світ. А завершення полягатиме в тому, що Фауст, піднісшись над самим собою і над тим, що позбавлене сутності, навчиться споглядати матеріальне і насолоджуватись ним» [170, 440].

Таким чином, із «пекла» чуттєвого (емпіричного, бо «позбавленого сутності») життя через ряд «очищень» аж до насолоди найвищою сутністю — такий, у розумінні Шеллінга, шлях Фауста в поемі Гете і таким же є і шлях Поета в «Бо-

жественній комедії»; так само розуміє «містерію душі» в поемі Данте і Ф. де Санктіс.

Важливо зазначити, що Шеллінг сприймав твір Гете як концептуально трагічний, бо герой, віддавшись на волю *скінченного*, тобто стихії емпіричного життя, не здатний досягти вищої мети, до якої його «непереборно тягнуло», а саме — осягнення *нескінченного*. Шляхетні прагнення Фауста були приречені трагічно розбитись об ту перешкоду, яку емпіричне завжди ставить перед ідеальним.

Не викликає сумніву, що Гете сам розмірковував над проблемою внутрішнього самовизначення Фауста, до того ж набагато раніше від Шеллінга³⁵. Як результат цього й створено другу частину, де поняття «буття» було розширене настільки, що буденність постала наповненою «нескінченням», немовби споконвіку притаманним їй і виволаним силою творчої уяви поета змістом — природним, історичним, міфологічним, релігійним, естетичним, науковим, суспільним тощо.

3

Порівняння «Фауста» (вслід за підказкою Шеллінга) з «Божественною комедією» дає можливість розкрити риси містеріальності у творі Гете. На початку твору Фауст, одержимий жадобою пізнання світу, «трапив у похмурий ліс густий» схоластичної науки:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studiert, mit heissem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor (...)
Und sehe, dass wir nichts wissen können!
Das will mir sicher das Herz verbrennen.

У філософію я вник
До краю всіх наук дійшов —
Уже я й лікар, і правник.
І, на нещастя, богослов...
Ну, і до чого ж я довчивсь?
Як дурнем був, так і лишивсь...
А серце крається в самого:
Не можем знати ми нічого!

Дізнавшись про духовну невситимість Фауста, Мефістофель силкується притишити його високу тугу за ідеалом і пропонує принади, проти яких людська природа, як він вважає, безсила. Цим він хоче дискредитувати людину як духовну істоту, «вінець усього сушого» (Шекспір). Але Фауст висловлює сумніви в цінностях, які йому запропонував Мефістофель. Перед нами — своєрідний «каталог гріхів», що їх розташував Данте на дев'яти колах пекла і семи уступах чистилища:

Was willst du armer Teufel geben?..
Doch hast du Speise, die nicht sättig,
hast
Du rotes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, dir in der Hand
zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Das Mädchen, das an meiner Brust

Що хочеш ти, нещасний чорте, дати?..
Є в тебе їжа — в ній нема поживи,
Є в тебе золото, та воно рухливе,
Із рук виприскуює, як стій;
Покажеш гру — в ній виграти
неможливо,
Даси коханку — а вона, зрадлива,

Mit Äugeln schon dem Nachbar sich
verbindet,
Die Ehre schöne Götterlust,
Die, wie ein Meteor, verschwindet?

З моїх обіймів іншому морга;
Є в тебе честь і слава дорога —
Мов метеор, вона шезає...

Мефістофель грає тут роль «Анти-Вергілія», його завдання полягає в тому, щоб у прямому розумінні ввергнути душу Фауста в пекло, а для цього спокусити його чуттєвими принадами, серед яких головне місце мають посісти любовні захоплення. Проте, всупереч планам диявола, Фауст відкриває у своїх стосунках з Маргаритою високий смисл, знаходить щастя і нове джерело духовних прагнень. Фауст сприймає своє кохання до дівчини серйозніше, ніж того хотілося б Мефістофелю.

Щире, глибоке, продиктоване природою почуття закоханих призводить, проте, до біди. В такому повороті сюжету Шеллінг, як ми пам'ятаємо, вбачав трагізм: доля, з-під влади якої Фауст намагався звільнитися на початку твору (вона втілена, за Шеллінгом, у «мрійливості без розумної мети й міри», безплідних наукових заняттях), заявила про себе у трагічній розв'язці любовної історії. Герой знов опиняється у владі «скінченного». Розірвати це зачароване коло він неспроможний. Так і Данте, ступивши раз на стежину важкого споглядання людського гріха, мусив пройти нею до самого кінця. Лише чистилище дало йому змогу залишити царство темної чуттєвості, щоб піднятися над нею і побачити проблеск надії.

У другій частині (дії 1—4) на Фауста чекає таке собі чистилище; низька буденність і чуттєвість поступово втрачають свою владу над героєм. Відповідно й роль Мефістофеля щодо Фауста тут менш самостійна: чорт уже не може нав'язати Фаусту своїх принад, а лише виконує його вимоги. Логіка подальшого розвитку Фауста вирвалася з-під контролю Мефістофеля, вона підкоряється віднині власним законам становлення особистості — логіці шляху, що веде від низького до високого, від «скінченного» до «нескінченного». Так Мефістофель залишається лише слугою; з «Анти-Вергілія», котрий намагається збити Фауста на манівці, він дедалі більше перетворюється на такого собі Асмодея, Кульгавого Біса де Гевари або Лесажа, змушеного виконувати всі забаганки господаря. Бажання Фауста відтепер дедалі менше зрозумілі для Мефістофеля. Скептицизм диявола явно не відповідає широті духовних прагнень людини, йому залишається чекати, поки Фауст пересититься у своїх різноманітних шуканнях³⁶.

У 5-й дії Фауст захоплюється перетворюючою діяльністю. Тут Фауст і відчуває мить щастя. Здавалося б, Мефістофель має право забрати його душу, однак програє і тут: адже мить найвищого щастя Фауста пов'язана не із задоволенням егоїстичних забаганок, а із *самозреченням*, з відмовою від усього емпіричного, чуттєвого, сучасного і тимчасового (чим намагався захопити його Мефістофель).

На цьому завершується історія земних блукань, але не «містерія душі» Фауста, яка підноситься на небо і постає перед небесною брамою. В «Божественній комедії» душу Поета веде по раю Беатріче, а у творі Гете в заключній сцені душу Фауста зустрічає Маргарита в подібі ангела. Твір завершується гімном на честь «вічної жіночості».

Маршрут Фауста набагато складніший порівняно з поемою Данте. Італійський поет розкриває фактично готичну ідею шляху душі; відповідно до середньовічної символіки «верху» й «низу» шлях самовизначення душі має конкретний напрям — знизу вгору. До цієї лінії належать три етапи становлення: пекло, чистилище, рай. Ця реальність, попри всю фантастичність і складну символіку, все ж залишається «одновимірною».

Гете вважав, що рамки світу розсуваються до нескінченності завдяки діяльності творчо *активного* розуму. Йому близька думка Ф. Шеллінга, за якою світ суб'єктивного Я був продовженням об'єктивного світу — природи. Шеллінг довів тотожність об'єктивного і суб'єктивного світів. Фауст, за задумом Гете, мусив пізнати реальність, природу не як учений, «збоку», а як частина самої природи, переживаючи разом з нею процес безкінечного становлення. Шеллінг учив, що природа сама себе пізнає, коли на вищому ступені свого розвитку створює духовну субстанцію — розум, мистецтво, міфологію, релігію.

Філософська суть розв'язання проблеми полягала в тому, що в природі матерія і дух, буденне і високе, скінченне і нескінченне, тимчасове й вічне не розділені непрохідним муром, друге в ній включає в себе перше. Це обґрунтовувалось у вченні Шеллінга про вічне становлення як головний закон і головну форму існування природи. «Чистилище», в яке потрапляє Фауст у другій частині твору, стає чистилищем природи, цариною переходу від матерії до духу (особливо в 2-й дії).

Фауст у другій частині «мандрує» світами реальним та уявним, поетичним та історичним, міфологічним та фантастичним, крізь простір і час, ніби демонструючи здатність людини до безмежної духовної діяльності.

Але Фауст не просто поневіряється по світу Шеллінгової «тотожності». Адже у Шеллінга форми природи не просто змінюють одна одну — вони щоразу підносяться на дедалі вищий рівень. Цей процес Гете, услід за Шеллінгом, називав «потенціюванням». Отже, як і в «Божественній комедії», Фауст наближається до найвищої мети.

У дантівських Емпіреях все залито сліпучим світлом вищої мудрості, краси, святості, віри. Гете також переносить свого героя до країни вічного блаженства, до раю, який, за задумом Гете, є царством «першофеноменів», царством «явлених сутностей» (Гегель), царством повної тотожності речей та ідей (Шеллінг). Саме тут Фауст дістає можливість, за словами

Шеллінга, «споглядати сутнісне й насолоджуватися ним» [170, 440]. На землі, в царстві буденності, вища сутність схована від нашого зору, ми споглядаємо тільки її загадковий знак, символ. І лише в Емпіреях всі сутності розкриваються у своєму справжньому, істинному вигляді. Осягнути цю сутність допомагають нам кохання до жінки і свята любов. Так можна зрозуміти заключні слова всього Гетевого твору:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Яви минушого
Нам ніби сняться;
То — символ сушого.
Де сні здійсняться,
Де все урочес
Діє й живе;
Вічно жіночєє
Нас туди зве.

4. Містеріальність у Шекспіра, у Кальдерона і «Фауст»

1

Вільям Шекспір (1564—1616) у низці своїх найважливіших п'єс розкриває «містерію душі» (де Санктіс) головного героя, який, зазнавши суворих житейських випробувань, нарешті позбувається своїх помилок та спокус буденності (влада, слава, завищена самооцінка) і набуває істинної, найвищої людської сутності. Відбувається переакцентування його індивідуалістичних бажань: це внутрішній шлях героя від облудної цінності власного офіційного статусу в суспільстві до справжньої цінності його природної (позасоціальної) сутності³⁷.

Особливо яскраво розкривається «містерія душі» в «Королі Лірі». Висока самооцінка героя розбита вщент суворими життєвими випробуваннями. У Шекспіра такий рух людини назустріч своєму духовному *Я* розкривається, як і в Аврелія Августина й Данте, в аспекті панлогізму. Головний герой виступає як стражденний герой, який пасивно терпить тиск ворожих йому зовнішніх обставин, що телеологічно призводять до духовного відродження. У третьому акті Лір потрапляє у своєрідне пекло. Під час жахливої бурі старий король зі жменькою відданих йому людей опиняється в чистому полі, безпритульний і безпомічний. Згідно із задумом автора, він втрачає розум, тобто здатність мислити *по-старому*, зухвало і зверхньо. Тільки тепер Лір починає розуміти людське страждання, нужденність. Завдання містерії полягало в тому, щоб відвернути людину від мерзенності гріха через його споглядання. Поет у Данте, споглядаючи муки грішників у пеклі, проймається жалем і милосердям; це свідчить про те, що він уже став на шлях духовного оновлення. Так само королю Ліру раптом відкривається універсальна спорідненість людської природи. Він відчуває свою причетність до універсальної людяності. І тільки тоді він розуміє, що бути батьком цінніше, ніж бути королем,

а почуття ширшої любові важливіше за всі зовнішні ознаки шани. Ренесансною рисою при цьому є те, що проявлена в старому, «несправжньому» бутті нова, духовна сутність, виявляється, споконвіку притаманна людині як земному створінню. «Нове життя» героя пов'язане не із зреченням від усього земного, а з відкриттям раніше невідомої йому *справжньої* сутності людського буття в *земному*. Збагнувши свою найвищу духовну сутність, герой немовби вичерпує кінцеву мету свого земного існування і помирає. Тут теж прочитується тричленна, августинівська схема часу як часу пошуку людиною істинних цінностей, тут є свої «пекло» й «чистилище», а за межами п'єси — «рай» («КЕНТ. Нарешті спокій дух його знайшов»).

2

Іспанський драматург Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681) завершує свою драму «Чарівний маг» також відродженням головного героя до «нового життя» через смерть. Учений Кіпріан спочатку намагається досягнути вищої мудрості у язичницьких (античних) книжках. Диявол (який тут уособлює все язичницьке) обіцяє йому допомогу, за що Кіпріан мусить віддати йому душу. Виявляється, що головна мудрість язичників полягає в магії, за її допомогою Кіпріан переносить у свої покої юну дівчину, християнку Юстину, яку кохає. Коли він роздягає її, то замість живого тіла бачить жахливий кістяк. У цей момент він досягає християнського Бога, всезнаючого, милосердного і всесильного, і стає християнином. Обоє закоханих страчують, але Кіпріан щасливий, що душа його врятована для вічності.

Тут добре прочитується внутрішня тричастинність Августина³⁸, хоча й позбавлена явних паралелей з потойбічним світом Данте: язичницьке минуле — як час духовного тупика й помилок, сучасність — як час випробувань і вибору, майбутнє — як час істинного буття (в Богові) й порятунку душі. Драма має параболічний характер, образи персонажів гранично узагальнені й символізовані, вільний містеріальний комізм відсутній. Диявол тут — вельми серйозна постать. Звертає на себе увагу смислове зближення античного язичництва і диявольського начала (мотив, підсилений Гете щодо Мефістофеля, особливо у «Фаусті-2»), але без будь-якої дискредитації античного. Риси містеріальності увиразнено в образах головного героя, який упав у сум'яття думки й загубився у марних сумнівах, і підступного ворога роду людського, який всіляко намагається збити його зі шляху істинного, а також чудесним втручанням Божественної волі й радісним *апофеозом* у фіналі. Смерть Кіпріана і Юстини для земного означає лише спасіння душі для вічності.

Ми бачимо, що бароковий поет інакше, ніж ренесансний, розкриває перехід до «нового життя»: усе земне він дискре-

дитує як «язичницьке», несправжнє й тимчасове. По-різному обидва поети трактують і мотив смерті героя. У Шекспіра смерть Ліра надає всьому творові характеру ренесансної *трагедії*, бо смертю утверджується *цінність земного*. У Кальдерона смерть постає як зречення «неістинного» земного і як перехід до «істинної» вічності, від явища до сутності. Шекспірова п'єса завершується катарсисом, Кальдеронова — апофеозом. Шекспір підкреслює, що саме втрачають його герої на землі, Кальдерон — що саме одержують Кіпріан і Юстина на небі. Згадаймо, що однією із заключних частин меси (літургії) є радісне проголошення слави (*Osanna in excelsis!*), у повній відповідності до містеріальної традиції. Саме «Осанною» завершується «Фауст» Гете. Як бачимо, питання про підназву «трагедія», що її дав творов і сам автор, у світлі сказаного не може бути вирішеним однозначно (про це ми скажемо далі).

Просвітлення і катарсис (як у Шекспіра) чи зречення й апофеоз (як у Кальдерона)? Над цією проблемою фіналу Гете також розмірковував. Його фінал ніби об'єднує, синтезує обидва погляди. Фауст у момент смерті *не зрікається земного*, бо в земному знаходить вищу мить щастя; більше того, душа його саме за земні прагнення удостоєна в Емпіреях спокою й блаженства. У цьому людська доля досягає містеріального завершення й абсолютної гармонії.

Нарешті, важливо, що Кальдерон відходить від концепції пасивного панлогізму Августина. У нього наявний мотив цілеспрямованої й вільної волі. *Вибір — у руках самого героя*. Гетевого Фауста зближує з Кіпріаном саме ця риса: бентежне прагнення самотійно досягнути істину, готовність до нових випробувань:

Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit! (...)
Nur rastlos betätigt sich der Mann.

Риньмося сміло в часу прибій,
В потік випадків і подій (...)
Лиш в русі проявить себе чоловік.

У добу Гете (особливо з початку 19 ст.) був популярним і нерідко ставав об'єктом наслідування не тільки Шекспір, а й Кальдерон³⁹. Гете високо цінував творчість Кальдерона, який був близький йому, зокрема, загальною атмосферою містеріальної пожвавленості, містеріальним універсалізмом змісту основних п'єс. Адже їх, за словами Гете (в листі до Г. фон Клейста), «можна ставити під час будь-якого ярмарку (...) для повного задоволення як освіченої, так і неосвіченої публіки» (1.II.1808). Про «Чарівного мага» Гете писав К. Л. фон Кнебелю: «Це сюжет «Доктора Фауста», оброблений з надзвичайною шляхетністю» (17.X.1812). Гете не сумнівався, що народний сюжет про Фауста має загальноєвропейське поширення. Наскільки це було правильно, показує порівняльний огляд поем Джона Мільтона.

5. Містеріальність у Дж. Мільтона і «Фауст»

1

Великий англійський поет доби бароко Джон Мільтон (1608—1674) у «Втраченому раї» втілює тричастинність Євангелій та Августина. Стислі й стримані рядки Святого Письма поет наснажив вільним подихом живого життя з його яскравими барвами, чарівними звуками і рухами — від могутніх катаклізмів небесної битви ангелів і сатанинського війська, створення землі і всесвітнього потопу до найніжніших дотиків і порухів у раю. Ця бароково-містеріальна насиченість динамікою рухів, звуків, кольорів, просторовими ефектами передалася й Гетевому «Фаусту». У Гете ми теж знаходимо примхливе поєднання різних рис стилю й пафосу: монументалізму й камерності, героїзму і сентиментальності, химерних барв інфернальної міфології та просвітлено-молитовного настрою.

Традиційні персонажі середньовічної містерії — Бог, Адам, Єва, диявол, ангели — набули в Мільтона нового звучання. Гріхопадіння перших людей він зобразив майже як акт прометеїзму: Єва й Адам одержимі прагненням до самотійного знання. Вища сутність людини, на відміну від нерозумної природи, може виявитися лише у вільній волі (типово ренесансна думка), яка виражається у вільному пізнанні світу. Ніщо не може перешкоджати людині вільно пізнавати природу добра і зла (типово барокова думка; згадаймо, як Паскаль, наслідуючи Декарта, писав: «Я можу уявити людину без рук і ніг, але не без думок»). Так, Єва доходить висновку, що сама її людська природа обумовлює право зірвати заборонений плід з дерева пізнання. Ця жадоба пізнання, усвідомлення права на незалежне й вільне знання роблять Адама і Єву попередниками персонажів просвітницької літератури, і не в останню чергу — Фауста з твору Гете.

Мільтон вводить у містеріальний план свого твору ідею *провіденціалізму* — мотив, поширений в добу зміцнення ренесансних держав. У такому творі описується вирішальна історична подія минулого, яка приводить світ (суспільство) до сучасного його стану. Провіденціальний план Мільтонової поеми різко розводить вихідну точку подій як причину (гріхопадіння Адама і Єви) і точку поета-спостерігача як історичний наслідок (ця точка, на відміну від барокової концепції Кальдерона, знаходиться в *земній* історії, вона збігається з добою конфесійних катаклізмів, які пережив Мільтон). Поет розводить час минулий і час майбутній (для автора він — сучасний), щоб окреслити їх тісний взаємозв'язок. На відміну від «буденних» пороків у Дантовій поемі, гріхопадіння прабатьків визначало долю всього людства на землі. Сам Мільтон знав, що вчинок Адама і Єви призведе до величезних нещасть, страждань і загибелі мільйонів, до релігійних воєн і

революцій. Гете, замислюючись над роллю індивідуальних дерзань для історії суспільства (у зв'язку з драматичними політичними подіями, що переживала Європа на зламі століть), вводить у свій твір тему історії (4-та дія).

Та Мільтона як барокового мислителя більше захоплює проблема людського сумління і самоусвідомлення. Подібно до Данте, який з погляду гуманності визнає за грішниками у пеклі право на пристрасті, Мільтон також виправдовує Адама і Єву з вищої позиції, порівняно з ортодоксальною, конфесійною. Це позиція *барокового індивідуалізму*, суттю якого є право особистості утверджувати себе в самотійному мисленні і прийнятті рішення.

Тож зрозуміло, чому так нетрадиційно для містерії втілив Мільтон образ Сатани. В цьому персонажі чимало рис *ренесансного титанізму*. Він викликає в пам'яті шекспірівських персонажів, які у своїх монологів висловлюють глибоку образу на долю, що стала на перешкоді їхнім прагненням, і готовність перебороти її рішучим і зухвалим учинком (Річард III, Яго, Макбет). Та це не все. Залежність Сатани від Бога сковує його вільну волю в той час, як він прагне до самотійного рішення і мети. Цим пояснюється його бунт, спрямований проти покори як такої, проти примусу й насильства над особистістю в будь-яких формах. Це бунт *самовизначення*, фактично вияв барокового індивідуалізму.

Але, ставши вільним, Сатана прирікає себе на трагічну самотність і на страждання самотньої душі. Йому не просто примиритися з думкою, що заради самоствердження він мусять підняти руку на красу, юність, щастя. Він не просто хоче зухвало зруйнувати світлу гармонію і безтурботний спокій перших людей у раю. Він не може змиритися з тим, що ця «гармонія» рабського самозасліплення і спокій бездумної покори зводять людей до рівня *неживої* природи і зберігають вищу владу, джерело вічної нерівності. Сатана викликає у читача не тільки осуд, а й симпатію і співчуття. Таке розкриття образу Сатани є вельми далеким від містеріального канону.

Складність нерозв'язної діалектики Мільтонового твору полягає ось у чому. Поет схиляється до визнання вільної волі людини, що проявляється у самотійно прийнятому рішенні на основі індивідуального мислення. І тут він виступає як наступник Відродження. Але, як бароковий мислитель і протестант-індепендент, Мільтон схильний до визнання залежності всього сущого від незмінного і вічного світового порядку та вищої волі. В поемі символом світового порядку, гармонії, непорушних законів Всесвіту є Бог. Він — творець, суть його творчості — краса: Земля, перші люди. Бог втілює в поемі античний (і ренесансний) ідеал прекрасного і гармонійного фатуму. Та Мільтон не може примирити індивідуальну вільну волю і бароковий фатум — кажучи філософською мовою, ок-

реме і загальне, кожне з яких, за означенням, прагне своєї самодостатності. Це надає його творові барокової напруженості, трагедійності.

2

Мільтон намагався зняти трагедійність (як наслідок незавершеності містеріальної тричастинності) написанням другої (на жаль, не завершеної) частини поеми — «Повернутий рай». Новим її героєм став Ісус Христос, а головним змістом — спроба Сатани спокусити Ісуса.

Спокуса гріхом — суттєвий бік містерії. Середньовічна людина і уявляла життя як спокусу [103, 302]. В народній легенді про доктора Фауста «служіння» Мефістофеля представлене як суцільна гріховна спокуса, якій Фауст добровільно і легкодухо піддається. Проте у творі Гете Фауст, приймаючи «допомогу» Мефістофеля, ніде не переходить межу, за якою починається його повна залежність від диявола. Мефістофель намагається вплинути на найслабші сторони людської природи, такі, як зажерливість («Авербахів склеп»), слабкість перед жіночими чарами («Відьмина кухня» і вся історія з Гретхен), жага золота і всевладдя цісарського фаворита («Цісарський палац»), жага військових перемог і слави (4-та дія), жага багатства і влади над людськими долями (5-та дія) та ін. Практично всі ці «спокуси» входять до «каталогу гріхів» Дантового «Пекла». Відомо, що Гете був уважним читачем поеми Данте.

Проте привертають увагу певні смислові, почасти і текстуальні, збіги між перерахованими «спокусами» Мефістофеля в Гетевому «Фаусті» і тими, до яких вдається Сатана щодо Ісуса в поемі Дж. Мільтона «Повернутий рай». Надзвичайний лаконізм біблійного тексту переконує в тому, що Гете взяв «спокуси» не безпосередньо з Нового Заповіту, а надихався вже художньо переосмисленими образами. Наведемо біблійний текст:

«Потому Ісус був поведений Духом у пустиню, щоб диявол Його спокушав. І постив Він сорок день і сорок ночей, а в кінці зголоднів. І ось приступив до Нього спокусник і сказав: «Коли Ти Син Божий, скажи, щоб каміння це стало хлібами» (...) Тоді забирає диявол Його в святе місце і ставить Його на наріжника храму та каже Йому: «Коли Ти Син Божий, то кинься додолу» (...) Знов диявол бере Його на височезну гору і показує Йому всі царства на світі та їхню славу, та й каже до Нього: «Це все Тобі дам» (...) Тоді позоставив диявол Його» (Матвій, 4).

Отже, хліби, служба ангелів, царства і слава. Ці стримані рядки Євангелій від Матвія і від Луки Мільтон перетворює силою фантазії на розкішні картинні образи. Спочатку на нараді сатанинського війська Веліал, «найхтивіший із духів», пропонує Сатані спокусити Ісуса жінкою: «Нехай зустріне

найвродливішу з жінок, одну з тих, що нагадує богиню. Та скрізь серед людей таких чимало. Майстрині у любовному мистецтві, вони серця в полон беруть словами, як сіттю, ласками оплутати готові»⁴⁰. Сатана відхиляє цю пропозицію, бо «лише слабких краса бере в полон, для сильних духом — іграшка вона», і пропонує «зловжити потребами його земної природи». І ось Сатана постає перед Ісусом у пустелі в образі «людини в багатому одязі». За помахом його руки з'являються столи з розкішними наїдками й напоями, а прислужують «найвродливіші німфи і наяди, з якими вродливицям усіх часів зрівнятися важко». Коли ж Ісус відхиляє цю спокусу, Сатана пропонує йому золото, бо «друзів, пошану, перемоги й царський трон — все можна це одержати за гроші». Ісус відповідає, що «багатством не здобути могутності, якщо й здобути, то не можливо утримати її». Багатство — це «для юрби кумир, для мудреця тягар, для всіх них — небезпечна пастка». А щодо царства — то «багато небезпек, тривог чимало несе з собою цісарям корона, адже тягар беруть вони на плечі, важкий тягар державного правління». «Лише того я цісарем назву, хто над бажаннями власними царює». Тоді Сатана спокушає його мрією слави, яка спіткала Александра, Сципіона, Помпея, Цезаря... Ісус відповідає: слава — це «мізерне сяйво, гомін беззмістовний юрби, яка сама — мов безпорадне стадо чи потолок, що часто хвалить те, що заслуговує на осуд». Справжня слава — це коли «Господь людину гідну піднесе і янголи, радіючи неложно, хвалу святу співають в небесах». Тоді Сатана пропонує Ісусу, «спадкоємцю Давидова престолу», звільнити Іудею від римлян силою зброї і стати в ній царем. «Чому ж ти зволікаєш і не спішиш зробити щасливим Всесвіт, коли царем над ним достойним сядеш? Чи роздуми про подвиги майбутні тобі на шлях твій вийти заважають?» З цими словами Сатана зводить Ісуса на гору, з вершини якої видно Аракс, Каспій, Інд, Євфрат, Перську затоку і пустелі Аравії, столиці Асирії, Вавилону і Персії, країни парфян і скіфів. Незліченними колонами перетинають цей простір могутні армії. Сатана пропонує Ісусу їх очолити і «царювати до самого Єгипту і Євфрату, не боячись ні Кесаря, ні Риму». Проте для Ісуса все побачене — лише зразок «марнославної величі земної», а озброєння, яке так важко зробити, «буває знищити зовсім не важко». Тоді Сатана показує Ісусу Рим і обіцяє посадити його на престол римських цісарів. Коли Ісус відхиляє й це, Сатана показує йому Афіни, перераховує знаменитих мудреців, проте Ісус відповідає, що єдина мудрість належить Богові. Після цього Сатана переносить Ісуса на дах Єрусалимського храму і пропонує кинутися вниз, щоб чудесним порятунком довести своє божественне походження. Янголи переносять Ісуса в чудесну долину, частують його «небесною їжею» і прославляють його перемогу над дияволом.

Не важко вказати на численні відповідності між текстами Мільтонового «Повернутого раю» і Гетевого «Фауста». Переказуючи поему Мільтона, ми зосередилися на тих епізодах, які легко впізнати у творі Гете. Проблема полягає в неможливості довести, що Гете спирався безпосередньо на поему Мільтона. Найпереконливішим, на нашу думку, можна вважати припущення, що гріховні спокуси диявола, які так красномовно й мальовниче представлені в Мільтона, були вже загальним місцем в англійському театральнo-поетичному мистецтві 16—17 ст. У цьому переконує порівняння народної легенди про доктора Фауста з поемою Мільтона.

Мотив частування наїдками, одержаними за допомогою чаклунства, що був дуже поширений у пізньому середньовіччі, а також мотив виклику з минулого красунь, з якими Фауст розділяє ложе, мають апокрифічний характер; обидва вони дістали розкішну обробку в Мільтона в його «Повернутому раї». Обіцянку Сатани дістати Ісусу багато золота, щоб підкупити народ і забезпечити собі друзів, також легко зблизити з легендою про Фауста — шукача скарбів, що побутувала також і в різноманітних бурлескних варіаціях про чародієвих учнів-невдах. Гете опрацював цей мотив не тільки в 1-й дії «Фауста-2», а й у вірші «Шукач скарбів» (1797).

Благочестиві розповіді архангела Рафаїла першому подружжю людей про походження та побудову світу у «Втраченому раї» (кн. 7) також узяті не з Біблії, а саме з народної «фаустіани». Адже це Фауст розпитує диявола «про елементи та небесні сфери, про створення та падіння ангелів», за що Лютер, згідно з переказом, суворо засудив ученого, бо в Біблії про це нічого не говорить і все це лише «спекуляції про непотрібні речі» [102, 415]. Про ці розпитування свідчать й інші джерела, наприклад «народна книжка», видана Відманом (1599), в якій Фауст розмовляє з Мефістофелем «про пекло та злих духів, про створення світу та його влаштування». Ці оповідання підкріплюються мандрівками до пекла та в зоряні сфери, згадуються також повітряні мандри над Німеччиною і всією Європою, над Сходом (в одній ляльковій виставі Плутон летить верхи на драконі).

«Фаустіана», звичайно, не могла обійтися без мандрівок. Потяг до стрімкого лету по небу приписували й фамулусу Фауста — Крістофу Вагнеру як черговий привід розповісти про заморські краї, наприклад про шойно відкриту Америку. Комічне повітроплавання розповсюджується й на Гансвурста, якого називають «мандрівником-невдахою», «обдуреним повітроплавцем», «дурисвітом-фокусником», «недосвідченим чародієм», «обдуреним шукачем скарбів» [102, 489]. Ймовірно, що цими «чудесними» мандрами, які широко показували

в театральних і лялькових виставах на терені всієї Європи, були підготовлені популярні сюжети про «кульгавого біса», а далі й «робінзонади» 18 ст., включаючи фантастику «Мандрів Гуллівера» Дж. Свіфта. При цьому, звичайно, не можна заперечувати зустрічного впливу ренесансних «утопій» (Т. Мор та ін.) на збагачення «фаустіани».

Диявол у Мільтона також переносить Ісуса по небу то на вершину гори, то на вершину храму. Це неначе нагода показати Ісусу велич земного світу. У Мільтона не виникає й тіні скепсису щодо нього, це світ живий, густо заселений, прекрасний. (Пізніше у Байрона в його «Каїні» світ уже зруйнований, мертвий і безлюдний; скрізь руїни та кістки.) Багаті міста Сходу, блиск та могутність монархій, потужні армії у творі Мільтона — все, чим Сатана намагається спокусити Ісуса, — також мають «апокрифічне» походження. Коли Фауст читає студентам лекції, то силою магії викликає перед ними духи героїв у бойових обладунках і розмовляє з ними. Лютер, котрий нібито був присутній на лекціях мага, засудив його за це.

Звернімо увагу на використання цього мотиву в сценах мандрівки Гомункула з Мефістофелем та Фаустом (2-га дія «Фауста-2»). Усі троє переносяться в давнину, в античне минуле; згори добре видно приготування до знаменитої битви Цезаря й Помпея на Фарсальських полях. Цей величний епізод перегукується з грандіозним видовищем пересування армій, яке спостерігають з вершини гори Ісус і Сатана в поемі Мільтона. У цих сценах «видіння з гори» ми також помічаємо художньо вільне поводження з історичним часом. Ще раз Фауст оглядає землю з висоти хмари, яка приносить його у володіння Цісаря (4-та дія), а Мефістофель змальовує перед ним образ міста, де Фауст міг би бути володарем.

Розповідь про походження світу, в якій з особливою любов'ю змальовується водяна сфера, Мільтон вкладає в уста архангела Рафаїла в мирній тіні райського саду. У Гете цей мотив є продовженням мандрівки Гомункула і Фауста: усі стають свідками суперечки двох давньогрецьких мудреців Анаксагора і Фалеса про походження життя на землі, причому Фалес (погляду якого Гете поділяв) вважає, що життя виникло «з води». Немовби повторне народження всього живого (включаючи «низьку» і «високу» міфологію) завершується радісним морським святом, зворушливою зустріччю морського бога Нерей з донькою Галатеєю, яка символізує красу і силу життя та єдність усього сутнього.

Взагалі, читаючи обидві поеми Мільтона очима Гете, помічаємо любов англійського поета до панорамних описів, що мало імпонувати Гете. Сам Гете був схильний до панорамного сприйняття природи, що відбилося в його поетичних творах (це саме можна сказати про його власні живописні зама-

льовки). «Подорож в Італію» виявляє цю рису повною мірою. Прибувши на нове місце, Гете відразу прагне зійти на якусь вершину або піднятися на якусь високу споруду, щоб оглянути з висоти пташиного польоту всю місцевість. Він постійно вимагає, щоб йому принесли географічний план чи карту. Він намагається навіть накреслити план благоустрою одного міста і довколишньої місцевості. Він відмовляється від наміру відвідати Сіракузи, місто Архімеда, заради того, щоб «оглянути пшеничні поля» навколо Мессіни. Природа розгортала перед ним свій величний план і багатозначну планомірність, а в центрі перебував він, поет, який наново створює побачене: «Я відчував у собі дедалі більше прагнення оживити цю дивну панораму, море, острови, гавані поетично змістовними образами і створити на тлі цього оточення і з нього самого твір у цілком новому для мене стилі і тоні» [8, 11, 317]. Як бачимо, ідея зобразити Фауста перетворювачем природи у 5-й дії виникла не раптово.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що і творці народної «фаустіани», і Кристофер Марло, і Джон Мільтон, наснажуючи свої сюжети мотивами «спокуси», очевидно, черпали зі спільної середньовічної — містеріальної — традиції, яка сягала своїм корінням Біблії і хвилеподібно збагачувалася за рахунок літературних джерел («утопій»).

Містеріальна ідея, і зокрема, сама поема Мільтона мали величезний вплив і на німецьку філософську думку 18 ст. Легенда про «повернутий рай» була осмислена як один з наріжних каменів німецької утопії у творах Г. Е. Лессінга («Про виховання роду людського»), І. Канта («Початок людської історії, як його можна уявити»), Й. Г. Фіхте («Основні риси сучасної доби») та ін. Уважні штудії твору Мільтона вгадуються в таких словах Канта: «Питання про те, чи виграла, чи програла людина від зміни долі (вигнання з раю. — Б. Ш.), не може більше стояти, якщо взяти до уваги покликання роду людського, яке полягає у поступальному русі до вдосконалення (...) Цей рух для роду людського є прогресом» [89, 2, 43]. «Повернення в рай» Кант розумів як «повернення до стану невігластва і наївності», з якого людину вивів розум, як відмову від «непосидючого розуму, що спонукав би людину до розвитку всіх закладених у ній здібностей» [89, 2, 42]. Розвиваючи пізніше цю думку Канта, Й. Г. Фіхте розкривав образ «повернення до раю» як віднайдення людиною вищої гармонії між розумом і природою, вищої цілісності і повноти буття.

«Провіденціалізм» твору Мільтона, осмислений в плані філософської традиції Лессінга і Канта, допоміг Гете в його власному творі логічно синтезувати містерію й утопію. Адже досягнення вищої міри духовного просвітлення, раю (завершальний етап містерії) він поставив у залежність від змістовності земного буття людини, зокрема від того, що людина

залишає нащадкам, наскільки вагомий її внесок у вдосконалення «роду людського» і культури (завершальний етап утопії).

6. Містеріальність в опері 18—19 ст. і «Фауст»

1

Отже, образи живого життя, широким потоком вливаючись у поезію, підкорялися не стільки логіці власного, буденного життєвого процесу, скільки логіці містеріальних уявлень про світ. Те ж саме ми можемо стверджувати й про образотворчі мистецтва, музику та архітектуру Високого і пізнього середньовіччя. Яскравим зразком містеріального «оформлення» реальності в середні віки був готичний собор. У ньому все багатство найвищого буття та розмаїття реального життя — у вигляді скульптурних зображень різноманітних алегорій, Бога, святих угодників і портретів можновладців, лицарів, городян-донаторів, ремісників, будівельників собору, а також «нерозумне життя» у вигляді рослинно-тваринних гротесків, істот низової міфології та демонології тощо — усе це було архітектурно структуроване і зведене до єдиної строгої і цілісної системи храмової архітектури, що підкорялася вищим символічним поняттям, а саме категоріям «праведного верху» та «гріховного низу».

Містеріальною за своїм змістом була й храмова музика доби бароко (Г. Шютц, Й. С. Бах та ін.), коли всі красоти мелодій і фігурацій підкорялися строгій системі співвіднесеності «верху» та «низу». Звуки басових регістрів (органної педалі) виражали царство гріховного чи просто звичайного «низу», і навпаки, високі, сопранові регістри (органної клавіатури) з їх стрімкими фігураціями символізували праведність, торжество й радість ангелів, сліпучо-яскраве світло божественної істини, що ллється з неба. Виконання парафіянами протестантського хоралу (за часів Баха) робило їх учасниками містеріального дійства. Музика та урочисті літургійні дії не мали відчуженого характеру, вони організовували перебування віруючого в храмі таким чином, що спонукали його переживати храмовий час як повний сакральний цикл персонального буття у тісній єдності з загалом — від виникнення світу і народження віруючого, через суворі випробування духу буденністю, до вищого блаженства в Новому Єрусалимі.

Виходячи з цього, всі жанри барокової музики зводили до чотирьох ідейно-емоційних домінант, відповідно до понять поширеної тоді теорії афектів. По-перше, це *комічне пожвавлення* — капричіозність, що генетично пов'язана з такими образами середньовічної містерії, як світ інфернального гротеску та низької буденності (останній на час бароко вже суттєво десакралізувався). По-друге, це *драматичний пафос*, що пере-

дає найвище напруження духу в боротьбі з хтонічним та інфернальним початками. Далі — це *пасторальний пафос*, що передає красу найвищої благості як важливий ідеал гуманності, образ Мадонни, найвищого милосердя і любові. Нарешті, *пафос торжества*, що знаменує перемогу духу (апофеоз). Приблизно така сама ідейно-жанрова спрямованість і барокового живопису⁴¹. Детальніший аналіз барокової літератури і театру міг би показати, що їх стиль також характеризується вказаними ідейно-емоційними домінантами. Далі ми покажемо тісну залежність поетики «Фауста» від цих особливостей.

2

Працюючи над містеріальним задумом, Гете посилює музичну наповненість свого твору. Він уводить у нього хорові партії різних духів, ангелів, ельфів, хороводи потойбічних сил — одне слово, всю музичну атрибутику середньовічної містерії. Твір набуває яскраво вираженого *ораторіального* і навіть оперного звучання (традиції оповідної ораторії на високий сюжет були започатковані в добу бароко Г. Шютцем і розвинуті в першій половині 18 ст. Й. С. Бахом).

Гете вважав, що лише великий Вольфганг Амадей Моцарт, якби був живий (помер у 1791 р. — наступному після публікації «Фрагмента»), міг би написати музику до його «Фауста»: «Музика тут повинна бути того ж характеру, що й у «Дон Жуані», вона «місцями» повинна мати в собі «відштовхуюче, відразливе, страшне» («das Abstossende, Widerwärtige, Furchtbare») [22, 12 листопада 1829 р.]. Ці слова свідчать про те, що уявлення Гете про музику «Фауста» були близькі містеріальній програмності. Практично кожна сцена «Фауста-2» звучить у супроводі «внутрішньої» (уявної) або «реальної» музики. Музичні наміри Гете, хоч і не скрізь відбиті у творі у вигляді ремарок, розкриває нам його розмова з Еккерманом про 3-тю дію («Гелену»), що її поет уявляв в оперному звучанні [22, 29 січня 1827 р.].

У світлі сказаного стає зрозумілішим задум Гете написати продовження лібрето на тему опери Моцарта «Чарівна флейта»⁴². Прем'єра Моцартового шедевру відбулася у Відні в останній рік життя композитора і з тих пір ніколи не втрачала надзвичайної популярності в Німеччині й Австрії. Твір, сюжет якого ґрунтується, зокрема, на одній казці з «Джинністану» К. М. Віланда [198, 292], наділений яскравими рисами містеріальності. В ньому протиставлено два царства — цариці Ночі і Зорастро. Перше, в дусі поширених просвітницьких уявлень, символізує «розум, що дрімає», якщо скористатися висловом Лейбніца. Його комічним уособленням виступає птахолов Папагено. Це новий Симплісісімус, у якому автор виділяє риси комічної наївності: він нічого не знає, не розуміє і не

пам'ятає. Водночас він цілком щасливий у своїй простодушній обмеженості, принагідно може несвідомо збрехати, живе в дружбі з природою, наслідує її навіть у зовнішньому вигляді (весь увішаний пташиними перами). Безперечно, це «дружній шарж» на «природну людину» просвітників.

Друге — царство розуму. За вибором Моцарта, представляти його в опері доручено легендарному засновнику морально-релігійного віровчення Заратустрі (6 ст. до н. е.), в опері — Зорастро, який першим у стародавньому світі вчив, що тільки любов і милосердя винагороджуються вічним блаженством у раю. Він викрадає дочку цариці ночі Паміну, бо хоче врятувати її розум з-під влади «ночі» і просвітити світлом вищої істини. Таміно і Паміна закохуються, проте з'єднатися можуть лише тоді, коли пройдуть своєрідний обряд випробувань у храмі «любові і мудрості». Їхнє кохання має збагатитися, наснажитися вищою духовністю.

Опера написана в жанрі зингшпіля, отже, тут цілком серйозна тема майже сакрального звучання розкривається в дусі улюбленої *народної* вистави, де епізоди *драматичного й ліричного* змісту чергуються з *комічними*, ярмаркова буфонада — із сакральною урочистістю сцен у храмі Зорастро, і все завершується *апофеозом*. Високий смисл учення Зорастро (і відповідно просвітників) подається безпосередньо у вигляді прекрасних поетичних сентенцій, що викликають у нашій пам'яті хорову частину Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена на вірші оди «До Радості» Ф. Шиллера, і у вигляді доступних розумінню простого глядача казкових випробувань головних героїв, і, як у Шекспіра, в бурлескно-дзеркальному відображенні в долі бідолашного птахолова Папагено. Воістину шекспірівське поєднання високого і низького, серйозного і жартівливого, прекрасного і потворного (в образі жорстокого і підступного негра Моностатоса), образів народного комізму і «високої» мудрості, поширеного казкового сюжету (про випробування закоханих) і віддалених, напівзабутих спогадів про філософа давнини, співу і мовлення, мови «шляхетної» (Таміно, Зорастро) і простонародної (Папагено), віршів (з усіма можливими розмірами і чергуваннями рим) і прози, арій і винахідливих ансамблів у всіх можливих варіантах, хорів і соло... І все це підкоряється одній прекрасній ідеї — розкриття шляху людини від незнання до знання. Не всі витримують цей шлях, дехто згоден задовольнитися малим, буденним. Таким є Папагено; Зорастро й жерці виявляють до нього поблажливість. Вищого знання він не здобуває, але зустрічає ту, про яку давно мріяв, — Папагеноу, теж у пташиних перах.

Тут мідрість кінця 18 ст. через голову романтиків простягає руку наступному століттю. В розумінні романтиків, людина повинна бути одержима прагненням до самовдосконалення; адже вона поставала як *одиничний представник всього людсько-*

го роду. Тому й сенс людського існування визначали, виходячи з того, що людина — *потенційно* — духовно досконала істота. Цей сенс полягав у реалізації всього найкращого, що закладено в людині природою. Так земне буття людини виявилось тісно пов'язаним із суворими вимогами кантівського морального імперативу, а «справжнім і, по суті, єдиним предметом мистецтва було проголошено нескінченне» [92, 624]. Проте поступово в романтиків з'явилася думка, що *не всім* людям суджено реалізувати свої вищі духовні задатки, бо не всі їх мають. Людина не є досконалою істотою. Вона *просто людина*. Щастя гофманівських персонажів — Ансельма і Серпентіни («Золотий горщик»), Бальтазара і Кандіди («Малюк Цахес») та інших — нагадує нам щастя не Таміно і Паміни, а скоріше Папагено і Папагени. Та й боротьба всемогутніх чарівних сил, що стоять за плечима людей, набуває у Гофмана рис бурлескності, а випробування героїв у нього просто комічні. Веселий моцартівський сміх перетворюється в Гофмана на сумну іронічну посмішку, а високий моцартівський гуманізм віри в людину — на гуманізм *поблажливості* до людини.

Гете все життя розмірковував над складною антиномією людини. Вона — відображення власної родової сутності і тому здійснює себе в процесі безкінечного розгортання, становлення, потенціювання необхідного, того, що було в ній закладено спершопочатку (на рівні Платонових «першоідей», тих самих, до яких Фауст спускається під землю до Матерів). Водночас людина — це царина боріння різноманітних прагнень, бажань, уявлень і сил, де велика роль належить випадковому.

3

Комічний і водночас такий серйозний світ «Чарівної флейти» Моцарта дав несподівані рефлексії в мистецтві 19 ст., зокрема в опері Р. Вагнера «Парсіфаль» (1877, 1882). Суперництво між володарем царства розуму Зорастро і царицею ночі представлено у Вагнера також у містеріальному плані, але з новими акцентами, як суперництво між Амфортасом (який втілює чистоту, що виявилася недостатньо стійкою) і Клінгсором (втіленням фатальної для людини влади чуттєвості). Юний Парсіфаль контамінує в собі риси палко закоханого принца Таміно і простодушного птахолова Папагено⁴³. Тепер уже Парсіфаль, простодушне «дитя природи»⁴⁴, мусить пройти всі випробування, зокрема спогляданням чужого страждання (невиліковна рана Амфортаса), принадами жіночої вроди й любовних насолод (Кундрі). Першим кроком до «просвічення» стає спогад про «високе кохання» — материнську любов, яка переборює «хтивіе кохання» підступної спокусниці Кундрі. Зачарований спис Клінгсора (фактично спис хтивості) втрачає перед Парсіфалем свою силу. Тепер він один достойний зняти покров зі святої чаші Грааля. Чаша випромінює сакральне

сяйво, голуб ширяє над головою Парсіфаля. Юнак пройшов усі випробування, врятував святиню і людство.

Ми легко виділимо в «Парсіфалі» те, що йде не тільки від Моцарта, а й від улюбленого Вагнерового поета — Гете, зокрема від його «Фауста». Провідною ідеєю цієї опери, як, втім, і всіх інших у Вагнера, стало оспівування «вічно жіночого». Головне випробування людини, майже ініціаційного характеру, лежить у сфері інтимних почуттів; відкинувши хтивість, обравши високе кохання, людина сягає вищих сфер духовності. Клінгсор і Кундрі — ось нова тепер іпостась Мефістофеля. Не зайве згадати, що ще Г. Гейне у своєму «балетному лібрето» «Доктор Фауст» зробив Мефістофеля жінкою-спокусницею і дав їй ім'я Мефістофелла. Опера Вагнера закінчується зціленням Амфортаса і смертю Кундрі; зцілення одного і смерть-спокута іншої — це перехід до царства вищого спокою і вічної гармонії. Сміслові зв'язки йдуть аж до фіналів «Короля Ліра» («...спокій дух його знайшов») і «Чарівного мага» («...піднеслися ті двоє до вищих сфер, у царство Бога, щоб у кращому з світів спочить»). Як у завершальних строфах «Божественної комедії», у заключній сцені «Чарівної флейти» і в останньому епізоді «Фауста», тут все залито сліпучим світлом благодаті: «Der Graal erglöh. Eine Glorienbeleuchtung ergießt sich über alle». У всіх трьох творах це світло осягнення вищої істини. Шлях від незнання (тобто буденного знання, знання схоластичної «істини», емпірично обмеженого досвіду тощо) до вищого знання пройдено повністю. Апофеоз завершує містерію.

ЧАСТИНА II

Поетика містеріальності у "Фаусті"

1. Містеріальний полістилізм у «Фаусті»

I

Поступово у Гете кристалізувався задум містеріального за змістом, драматичного за формою, лірико-філософського за пафосом твору. Це мала бути *Книга*, в якій, мов у середньовічній містерії, головний персонаж постав би перед читачем як своєрідний «мікрокосм», символічне втілення людського досвіду, одвічних прагнень людської особистості, що розкривалась би в її ставленні до всіх аспектів буття, серед яких — сили добра і зла, Бог і диявол, душа і тіло, дух і матерія, природа і цивілізація, благодать і гріх, вічне блаженство і пекло. Такий задум мав споріднити «Фауста» з монументальними творами середньовічної літератури, автори яких прагнули

окинути єдиним поглядом людське життя, наблизитися до розгадки людського існування. Такими стали «Божественна комедія», «Великий заповіт» Війона, «Декамерон», «Гаргантюа і Пантагрюель», «Дон Кіхот», «Гамлет», «Король Лір»... Відповідно до такого задуму Книга мала постати як сплав художньої образності, міфології, публіцистичності, філософії, релігійного і політичного пафосу.

Ось чому Гете наполягав на необхідності розуміння насамперед загального плану його твору — «цілого», як він сам казав. Осягнення цілого дасть ключ до розуміння окремих елементів. «Головний намір виражений зрозуміло, а ціле — чітко. Це ж стосується і деталей, коли деталі не розглядати і не роз'яснювати *самі по собі*, а розкривати у зв'язку з цілим» [1, 569].

Розробляючи задум «Фауста», Гете зіткнувся з важливою проблемою — інтеграції в задумане ціле написаного значно раніше «Фрагмента». Поет залишив йому місце самотійної частини; таким чином, весь твір постав у вигляді дихотомії. Такий план був обумовлений внутрішньою динамікою образу Фауста і всього сюжету. «Насолода життям індивіда, (обумовлена) ззовні (*von aussen*); пристрасть у похмурості — перша частина. Насолода діяльністю, (спрямованою) назовні (*nach aussen*); насолода, (викликана) свідомістю, красою, — друга частина. Насолода творчістю, (що йде) зсередини (*von innen*)...» [1, 449]. Сенс дихотомії — у розкритті містеріального шляху індивіда від чуттєвого до свідомого, від внутрішнього самозаглиблення до зовнішнього світу, від переживань до діяльності, від споглядання до творчості, від похмурого світу до просвітлення, від штучного світу до універсальної природи, від деструктивної природи до цивілізації. Це й був *загальний план*, на необхідності розуміння якого Гете так наполягав.

Важливо, що задум містеріального змісту цілого був осмислений поетом в єдності з формальним проектом: «Суперечка між формою і безформним; перевага (належить) безформному змісту перед порожньою формою. Зміст приносить (із собою) форму; форма ніколи не буває без змісту. (Слід) не примиряти ці протилежності, а різкіше розвести» [1, 449]. Визначальним принципом, що має лежати в основі структурування цілого, Гете робить зміст, який він розуміє як багатство, різноманітність, повноту. Зміст — містерія душі, історія її полярного сходження — стає у поета суттю форми і визначає двочастинну структуру цілого. Всередині цього плану поет почувається творчо вільним. Його уява і фантазія готові представити «широкий огляд, охоплення речей і предметів світу» [14, 233]; «матеріал-то світ дає йому рясно, а зміст вільно впливає з багатства його душі» [14, 215].

Поет ніби прагне створити за рахунок змісту внутрішню напруженість форми. Різнохарактерність змісту мовби прово-

кує форму, випробовує її на еластичність. У цьому виявляється вихована всією кантівською епохою висока довіра до форми, яка «робить усе стерпним, прекрасним і привабливим», суто кантіанське схилення перед «пом'якшуючим принципом краси» [9, 10, 91]. Статус форми був настільки високим, що поет, можна сказати, без зусиль знаходив численні аргументи на користь примату форми і у Шекспіра, і у стародавніх греків, і у східних поетів. Гете мислив форму як таку, що мала відповідати умовам театральної пластики, сценічної образності. У нього завжди це була форма, що сприймається чуттєво, що апелює до всіх органів чуттів. У цьому виявилася традиція Вінкельмана, для якого зразком форми була пластика скульптури (або архітектурної споруди), а також Канта, який саме у світі пластично-чуттєвої природи знаходив найпереконливіші приклади для своїх дефініцій краси і піднесеного.

2

Послідовність подій у «Фаусті-1» відповідає, в принципі, типу оповідної композиції; в ній, як показав наш аналіз «Пра-Фауста», містилася потенційна можливість розвитку сюжету у вигляді роману або навіть епічної поеми. Увагою читача погрожує заволодіти суто оповідна лінія, проти чого Гете виступав принципово, знаходячи підтримку у греків: «Нас зовсім не дивує брак достатньої послідовності в багатьох грецьких трилогіях... Народу немає ніякого діла до суворої послідовності...» [9, 10, 348]. У драмах Есхіла, Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Гольдоні, Шиллера та інших найпродуктивнішим Гете вважав принцип *контрастного* розташування частин. За нашими спостереженнями, поет намагався втілити у «Фаусті» синтез чотирьох ідейно-емоційних домінант, сформульованих нами вище.

Працюючи над остаточним варіантом твору, поет уводить епізоди, що *розбивають* єдину лінію подій та урізноманітнюють сувору діахронічну послідовність «Пра-Фауста». Так, він різко *гальмує дію* в перших чотирьох сценах за рахунок поглиблення мотиву угоди і посилює комічну стихію в усій частині, що має такий самий ефект «стримування». Гете також створює ще й чисто сценічну, наочну, пластичну, слухову противагу сюжетно-смісловим домінантам. Словом, він урахував уроки Шекспірового «Гамлета»; адже там, на його думку, «різноманітність життя» постає як перенасиченість змістовими, оповідними елементами сюжету⁴⁵. Характер змістової повноти у Гете має особливий характер. Якщо в Шекспіровій трагедії додаткові епізоди і мотиви спроможні утворити «великий роман», то у Гете сюжетна основа не розширюється за рахунок додаткових подій, а *поглиблюється* за рахунок предметно-живописно-звукової «фактури» при збереженні чітко

вираженого «загального плану». Зазначена «фактура» відіграє таку саму роль, як контраст різноманітні архітектурні частини і прикраси готичного собору — при пануванні архітектурної домінанти цілого, як змагання солістів-віртуозів у бароковому концерто-гроссо — при збереженні домінуючої музичної теми, як варіації органу, що супроводжує спів парафіян, на мелодію відомого хоралу, як примхливий жанрово-мальовничий фон на картинах раннього бароко — при чіткому домінуванні основного сакрального сюжету. Власне кажучи, це принцип *містеріального діїства*, де доступна розумінню й уяві громади домінуюча ідея спасіння душі виступала в безкінечно різноманітному «фактурному» супроводі додаткових подій-варіацій.

Розробляючи співвідношення між головним розвитком змісту і «дивовижним розмаїттям окремих деталей» [9, 10, 389], Гете наслідував Вінкельманів принцип «урівноважуючої форми». Як і в містерії, головний розвиток (сміслового домінанта) має відображати сутнісну глибину буття і виступати в узагальненій, *символічній* формі. Звернення до Гегеля допоможе нам краще зрозуміти, що Гете називав «головним розвитком».

Осмислюючи досвід Гетевої творчості, Гегель назвав універсальний, визначальний принцип змістової організації дії «загальними силами дії». Втілені в драматургічній дії, ці сили забезпечують їй домінуючий характер; утілені в персонажах, вони висувають їх на перший план, надаючи їм внутрішньої значущості; тій і тим забезпечують незаперечне домінування над другорядними елементами сюжету.

Міркування Гегеля в даному випадку витримані цілком у дусі кантіанства, бо головний зміст «істинно прекрасного» поетичного твору він пов'язує з утіленням в ньому ідей розуму, з *піднесенням*. «Боротися один з одним мають інтереси, що носять *ідеальний* характер... Ці інтереси виражені через суттєві інтереси людського серця (як) необхідні в самих собі *цілі* дії, (що) є загальними вічними силами духовного існування (...) Вони повинні містити в самих собі суттєвість, щоб виступати як чітко окреслений *ідеал*. Ці інтереси складають вічні релігійні і моральні відносини, що постають як великі мотиви мистецтва: сім'я, вітчизна, держава, церква, слава, дружба, достоїнство, а у світі романтики, зокрема, честь, кохання тощо (...) Це — сили людської душі, які людина мусить визнавати і яким вона мусить давати змогу виявлятися й розгортатися в собі (...) Це — сили, які, саме тому, що вони містять в собі *істинний зміст людського існування*, виступають також як такі, що *рухають* дії людини» [55, 12, 224—225].

Аналіз, що його здійснив Гегель на широкому історико-літературному матеріалі (в якому знайшли місце і твори Гете), дає змогу помітити субстанціональну спорідненість головних героїв «Фауста» з героями класичного минулого (в давньо-

грецьких трагедіях, у Гомера, Шекспіра та ін.). Вона полягає в тому, що всі ці герої виражають собою і своїми вчинками «загальні вічні сили духовного існування», які є для них «чітко окресленим ідеалом» і, оскільки людина повинна їм «давати змогу виявлятися й розгортатися в собі», також «цілями дії». Такі цілі пов'язані з «вічними релігійними і моральними відносинами»; вони «виступають не лише самі по собі, у своїй самотійності, але живуть також у людському серці й рухають людську душу в її найглибших глибинах» [55, 12, 236].

Ми можемо спостерігати, що тут Гегель переводить учення про живу «монаду» Лейбніца і про «етичний імператив» Фіхте в площину естетики і дає явищу грецьку назву Παθος («пафос»). Гете (в «Західно-східному дивані») називає це саме явище «духом» (Geist)⁴⁶: це «начало, яке керує згори і, яке ми, німці, називаємо духом (...) Дух (...) завжди і можна, і треба іменувати одержимим (...) Присутність духу поет співвідносить (...) з формою (...) Необхідна присутність духу, щоб форма, матеріал і зміст пасували одні до одних (...), пронизували одні одних» [14, 197; 215—216].

Отже, в творі, що претендує бути «істинно прекрасним», мають розкриватися не повсякденні відносини людей з буденними бажаннями і цілями (тобто не емпірична реальність), а ті цілі й відносини, в яких виявляє себе «дух» (Гете), «загальні сили дії» (Гегель), імператив духовної активності як умови існування (Фіхте), «монада» з її нестримним бажанням «прокинутися» (Лейбніц). У світлі сказаного зрозуміло, що відносини героїв «Фауста» орієнтовані на «ідеальні», універсальні цінності, зіткнення їхніх інтересів зачіпає існування найзагальніших релігійних і моральних начал, а характери розкривають сутнісні риси родової природи людини.

Проте «сутнісна» природа людини постає перед читачем не в абстрактному, «категоріальному» вигляді; вона «врівноважена» життєвим розмаїттям, багатством і повнотою у вигляді строкатого супутнього тла. Тут Гете цілком пластичний, поязичницьки чуттєвий, яскравий і конкретний. У цьому втілюється важлива естетична настанова поета, щоб «форма, матеріал і зміст пасували одні до одних (...), пронизували одні одних», осяяні «присутністю духу».

3

Поет доопрацьовував «Фауст-1» відповідно до вироблених ним нових принципів драми. На відміну від Шекспірової техніки переплетіння сюжетних ліній, Гете прагне побудувати дію як чергування тематично завершених розділів, спрямованих до спільного фіналу.

Часті посилання у статтях Гете на театральну практику допомагають краще зрозуміти ці принципи. В добу Гете переважав музичний театр з усіма притаманними йому особливостями-

ми розвитку музичного змісту як домінуючого. Зобов'язаний своїм походженням бароковому мистецтву, театр багато чого перейняв від барокової музики, зокрема від поширеного в Німеччині кантатно-ораторіального жанру. А. Швейцер добре пояснив в історичному плані зв'язок театру з храмовою музикою: «Під час навчання в міських школах головна увага приділялася музиці (...) Ця загальна художня освіта пояснює вже не зрозумілий у наших умовах інтерес суспільства до церковного мистецтва. Для протестантських міст того часу *художнє богослужіння було тим самим, що театр для грецького суспільства, тобто житлом мистецтва і релігії*» [167, 52—53]. Лібрето кантат ґрунтувалися на біблійному тексті й на духовній пісні. Мова Лютерової Біблії була в буквальному розумінні у всіх на слуху. Ораторія прищепила смак до строфічної форми. Сам Гете віддав належне поетичному віршуванню 16—17 ст.; його техніка дольників у «Фаусті» пов'язана не лише з віршами Ганса Сакса, а й з віршовою практикою протестантської кантати.

Протестантські кантата і пасіон утвердили у свідомості слухача наявність обов'язкових «музичних настроїв», під які підлаштовували текст співу і послідовність яких дещо варіювалася. Нагадаємо, що домінували *комічне пожвавлення, драматичний пафос, пасторальний пафос і пафос торжества*. Ідеальною вважали театральну виставу, яка не тільки супроводжувалася музикою, а й послідовно втілювала ці домінанти. Можна помітити, що такий розвиток театального дійства меншою мірою відповідав сценічній практиці англійської ренесансної драми (Шекспір, Марло), більшою мірою — іспанської барокової драми⁴⁷.

Важливо зауважити, що саме на цю універсальну схему розгортання театально-ораторіального дійства з часом став спиратися Гете у своїх судженнях не тільки про вітчизняну, а й про давньогрецьку драму. Цим можна пояснити дивне твердження поета про те, що головне в п'єсі — «не наростання сюжету, а наростання зовнішніх *форм*, що спираються на багатоманітний зміст» [9, 10, 349].

Гете не міг не рахуватися з фактом поширення в Німеччині музики засновника «ліричної опери» Кристофа Вільгельма Глюка (1714—1787), який, ґрунтуючись на принципах французької класицистичної трагедії, дотримувався у своїх операх зовсім інших принципів сюжетобудови й музичного розвитку. Саме це, безперечно, мав на увазі поет, пояснюючи у 1802 р. в «Журналі світу і мод» художню програму Веймарського придворного театру: «Ми від усього серця прагнемо ставити більше п'єс (жанрово) *розмежованого* характеру, якщо інтереси справжнього мистецтва цього вимагають; проте ми вважаємо потрібними і такі речі, які нагадають глядачеві, що *на театрі все — гра...*» [9, 10, 283].

Про те, що Гете не схильний був переоцінювати естетику «п'єс розмежованого характеру», свідчать його судження про трагедію Шиллера «Валленштейн»: автор «на початку всього твору помістив веселу, безтурботну сатиричну драму»; в другій частині втілює «заскніння, помилки, невгамовну пристрасть, а також ніжне, небесне, чисте кохання, яке намагається ушляхетнити все грубе, стримати все дике, пом'якшити все суворе»; третю частину «можна назвати високотрагічною в найглибшому сенсі цього слова» [9, 10, 349]. У цьому поясненні Гете ми знаходимо виділені нами і комічне пожвавлення, і драматичний пафос, і пасторальний пафос; наприкінці трилогії, відповідно до її історичної основи, домінує трагічний пафос.

Гете відкриває принципи храмової ораторії також у давньогрецькій трагедії, яку розглядає не як трилогію, а як *тетра*логію — настільки важливим було для нього поєднання драматичного елемента і пафосу торжества з «комічним пожвавленням»: «Перша п'єса має бути величною і захоплювати людину цілком; друга мусить полонити розум, слух і почуття красою хорів і співів; третя — приводити в захват зовнішньою обстановкою, її пишністю і бурхливим розвитком дії (...) Остання (...) могла бути до безкінечності веселою, бадьорою і розкутою» [9, 10, 349].

4

Розглядаючи питання про складнощі інтеграції штюрмерського «Фауста» до нової цілісності, ми повинні відмітити, що, зберігаючи загальну, домінуючу лінію сюжету, поет прагне до «наростання зовнішніх форм», а також до посилення нового жанрово-стильового забарвлення традиційних сюжетних вузлів. У сюжеті ми можемо виділити розташовані у часовій послідовності розділи: перший — гостра внутрішня колізія Фауста, що призводить до укладення угоди з Мефістофелем; другий — щасливий розвиток і кульмінація любовних стосунків між Фаустом і Маргаритою; третій — наростання внутрішньої тривоги закоханих, об'єктивне ускладнення їх становища; четвертий — трагічна розв'язка.

Автор розширює сюжетний розділ, пов'язаний з укладенням угоди. Якщо в народній легенді цей епізод розкривався в плані «комічного пожвавлення» («буфонади»), що виставляло самого вченого-чорнокнижника в травестійному світлі, то у Гете переважають драматичні тони, а сам Фауст постає у вигляді бентежного героя-страстотерпця. Певна диспропорційність розділу, що утворилася, не суперечила законам кантатно-ораторіального жанру того часу, зокрема звичайному монументальному драматично-зосередженому вступу⁴⁸. Похмурий колорит усього розділу посилювався за рахунок сценічної «зовнішньої обстановки»: перед нами тісна готична кімната, ледве освітлена тьмяним світильником; кам'яні стіни й скле-

піння свідчать про духовну скованість, *несвободу* героя. Фауст зображений спочатку в стані внутрішнього розладу, а потім у спілкуванні з духовно чужими йому співрозмовниками — Вагнером і Мефістофелем. Це також підсилювало внутрішню самотність героя.

Наступний розділ ми можемо назвати, згідно з Гетевою естетикою драми-ораторії, *пасторальним* («пасторальна ідилія»). Тут розкриваються любовні стосунки Фауста і Маргарити. Дія переноситься просто неба; переважають сцени природи (сад); більшість сцен — уночі, але це вже не похмура пільма готичного кабінету, не морок несвободи, а романтичний, осяяний місяцем присмерк — вірний союзник любовних почуттів, «свята, невиразима, таємнича ніч» — «*heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle Nacht*» (Новалис). Фауст знаходить споріднену душу, він подолав свою самотність; душа його сповнюється внутрішньою гармонією і спокоєм у союзі з Маргаритою.

Третій розділ відображає настрій тривоги, що поступово оволодіває закоханими; він створює жанрово-стильовий контраст з ідилічним настроєм попередніх «любовних» сцен. У сцені «Лісова печера» Фауст, який до того бездумно підкорявся палкій пристрасті, замислюється над величезною моральною відповідальністю перед коханою людиною; Гретхен у сцені «Кімната Гретхен» переживає не знаний нею досі душевний неспокій, а в наступній сцені — «Сад Марти» — розпізнає в Мефістофелі погрозу своєму щастю. В наступних сценах («Біля колодязя», «Біля міського муру», «Ніч», «Собор») Маргарита наодинці зі своєю бідою... В цьому розділі закохані розлучені, вони залишені на власні сумні переживання і тривожні роздуми. Характер стривоженості відбивається у стрімких контрастних змінах «зовнішньої обстановки»: грот — кімната — вулиця біля колодязя — затишний куток із розп'яттям у фортечному мурі — душний собор. Як і в давньогрецькій трагедії, тут перед читачем (словами Гете) «фатальні наслідки зав'язки, що розростаються до жахливих розмірів» [9, 10, 348], «людина занурюється в глибини свого внутрішнього життя», а світ моральний зображений «у всій своїй фізіологічній і патологічній простоті» [9, 10, 276]. Щоб вивести проблематику цього розділу за рамки тривіальної історії зваблення, що домінувала в штюрмерському «Пра-Фаусті», Гете пише нову сцену «В печері», яка надає всьому подальшому розвитку духовної напруженості, моральної спрямованості. Цим посилюється нова хвиля драматизму, і — «при дедалі більшому наростанні (...) намічається певне примирення» [9, 10, 348].

Естетика катарсису, призначення якого — примирити пристрасті після того, як трагедія збудила «страх і співчуття», естетика «примирюючого фіналу» постійно бентежила думки поета. Вона відповідала вінкельманівському постулату «примирюючої форми», який мав для Гете доби Веймара

принципове значення. Ми пам'ятаємо, що в найтрагічніших сюжетах давньогрецької художньої пластики поет бачив «не сліди несамовитого жаху смерті, а скоріше (...) повне підкорення трагічного положення вищим ідеям: достоїнству, величчю, красі, самовладанню». Так писав Гете про Ніобу; проте оголене страждання Гретхен, яка втратила здоровий глузд, засмучувало його, оскільки не відповідало нормам його нової естетики; образ Гретхен в заключній сцені «Пра-Фауста» був далекий від можливості «надати вишуканості і привабливості людському тілу» [9, 10, 88].

Ось чому, на нашу думку, Гете не наважився включити трагічну розв'язку «Пра-Фауста» в надрукований у 1790 р. «Фрагмент»⁴⁹. Але цим самим поет залишив для себе можливість у майбутньому завершити твір відповідно до естетики грецького катарсису як гармонійного просвітлення⁵⁰ і втілити у фіналі *пафос торжества*.

У «Фаусті-І» Гете вводить у сцену «В'язниця» момент «примирення». Пояснення цієї важливої умови трагедії ми знаходимо у самого поета в «Примітках до «Поетики» Арістотеля» (1827). Тут Гете розглядає біблійну історію Авраама і грецький міф про Агамемнона; в обох випадках боги піддають героїв суворому випробуванню тим, що вимагають принести в жертву дітей. Проте в останній момент жертва відмінюється, а сам герой завдяки їй підноситься; так відбувається примирення з божеством. «Герой, який накликав на себе і своїх близьких глибоку, непоправну біду, удостоюється піднесення і стає богорівним, святим заступником...» [9, 10, 399].

Це місце статті Гете відбиває його роздуми над фіналом усього твору і пояснює зміни, внесені у фінал «Фауста-І». Адже у «Пра-Фаусті» останні слова належали Мефістофелю: «Вона рокована!» У відповідь лунав під зловісний скрип тюремних дверей відчайдушний зойк: «Генріх! Генріх!» В остаточному варіанті мотив дверей, що символізували ворота пекла, був знятий, а з неба звучав голос: «Врятована!»

«Пра-Фауст»

MEPHISTOPHELES: Sie ist gerichtet!

*Er verschwindet mit Faust, die Türe
rasselt zu, man*

hört verhallend:
Heinrich! Heinrich!

«Фауст-І»

MEPHISTOPHELES: Sie ist gerichtet!

STIMME von oben: Ist gerettet!

MEPHISTOPHELES zu Faust: Her zu mir!
Verschwindet mit Faust.

STIMME von innen, verhallend:
Heinrich! Heinrich!

Вибір прикладів із дітьми у статті Гете навряд чи був випадковим: поета бентежила доля Гретхен, яка принесла в жертву тиранії «громадської думки» і кохання своє дитя і мимоволі — життя матері й брата. В заключній сцені твору Маргарита «удостоюється піднесення і стає богорівною», займає

місце поруч з Богоматір'ю і вводить безсмертну душу Фауста у «вищі сфери».

Доопрацьовуючи штюрмерського «Фауста», Гете ще не зміг втілити притаманний містерії пафос «торжества», залишивши це завдання для другої частини; натомість кидається у вічі цілеспрямоване прагнення поета посилити пафос «комічного пожвавлення». Тепер кількість «буфонних» сцен і комічних рисочок в образі Мефістофеля збільшено. Характерно, що, відновлюючи роботу над «Фаустом» наприкінці 1790-х років, Гете серед перших нових сцен пише інтермедію «Сон Вальпуржиної ночі» (1797), задум якої був тісно пов'язаний з міфологічною «Вальпуржиною ніччю» (закінчена взимку 1800—1801 рр.) [1, 683—684]. Так розв'язується завдання інтеграції «Пра-Фауста» в нову стильову цілісність відповідно до естетики «наростання зовнішніх форм».

5

Тепер ми можемо розглянути кінцевий результат роботи поета над стильовою концепцією твору. *Стиль «Фауста»* обумовлений змістом містеріального дійства. Шлях душі від гріховності до праведності, від буденного до високого сповнений випробовуваннями у вигляді розмаїття життя плотського і духовного у взаємному змішанні і взаємодії, зближенні і відштовхуванні, контрастах і уподібненнях. Містерія апелює до всіх органів чуття і впливає театральнo, тобто через образи чуттєво-конкретні. Діючим об'єктом стає чуттєво представлена матерія в її активному русі, схвильованості, пожвавленні, звучанні. Матеріальне постає не лише у вигляді одиничного, а й у вигляді маси, яка живе за законами тектонізму, тобто оформлення й розпаду, переміщення і зміщення. Закон містеріального дійства — руйнація всього одноманітного і монотонного. Між різними формами руху, між одиничністю і масою постійно виникає напруження, протиріччя. Але все врівноважується єдиним спільним рухом, бо ця пульсуюча маса, переходячи з форми у форму, рухається до наперед визначеного фіналу — торжества духу. Перемога духу заздалегідь заявляє про себе, отже, ця напередвизначеність надає всьому дійству особливого характеру радісної загальної співучасті і комічного пожвавлення, а форма переливається через край, через усі сценічні обмеження; такий самий характер ще притаманний хіба що лише карнавалу.

В містерії окреме включено у ціле, яке постає в єдності трансцендентного і чуттєвого; тут загальне не відчужується у форми людської діяльності (як у Шекспірових трагедіях), або у випадковість (як у його ж комедіях), або в підсвідоме і невиявлене в душі самого героя (як у драмах Кальдерона), або в диктат соціальних умовностей (як у драмах Шиллера); воно взагалі не маскується, а ніби спрямовує рух упевненою рукою,

що незрима, але завжди легко вгадується. Так Господь, який, за волею автора, визначив цей рух у «Пролозі на небі», незримо присутній і спокійно споглядає все, що відбувається, будучи завжди явленим у своєму справжньому, а не відчуженому образі⁵¹.

Гете у «Фаусті» включає в тектонічний рух різноманітні маси. Це природа (гори, води, світила, стихійні сили), людська маса (маскарад, гуляння, видовища, бучні розваги; баталії; фізичні роботи), міфологічне життя (шабаш нечистої сили; свята божеств природи), світ живої природи (комахи та інші вигадливі створіння), світ духів (ангели, душі праведників)... Усе це підкоряється закону не «наростання сюжету», а «наростання зовнішніх форм, що спираються на багатоманітний зміст» [9, 10, 349].

Застосований до сюжету принцип тектонізму поет запозичив зі світу природи. Весь твір свідомо орієнтований на розкриття універсальної тотожності між світом людського життя і світом природи; переважна більшість подій відбувається на природі або співвіднесена з природою як універсальним началом.

У «Фаусті-І» чітку діахронічну послідовність подій руйнує цілеспрямована «тектоніка» масових сцен. Цей принцип, що докорінно відрізняється від Шекспірових прийомів створення ефекту масовості, ми можемо визначити як активний, контрастний рух окремого в межах непорушної і чітко окресленої ззовні цілісності. Кожна така сцена, узята в її цілісності, має свою замкнуту форму і внутрішню динаміку, яка веде до певної психологічної кульмінації. В такий спосіб Гете реалізує вінкельманівський принцип «гармонізуючої, урівноважуючої форми».

Так, перша «масова» сцена «Фауста-І» — «За міською брамою», що зображує вільне гуляння юрби городян у пасхальний ранок, тимчасово гальмує розвиток загальної дії. Репліки підмайстрів, школярів, дівчат, міщан, пісні старця-лірника і солдатів створюють примхливу мозаїку пустотливого, сумного, бадьоро-маршового, серйозного та інших настроїв, а в цілому — радісного пожвавлення. Все це бадьоре пасхальне різноголосся в сцені контрастно передує елегічно забарвленим монологам Фауста, які утворюють психологічну кульмінацію цілого. В цьому виявляє себе динаміка сцени. Гете принципово уникає монотонності і, де можливо, контрастно поєднує веселе пожвавлення із серйозною зосередженістю, дотримуючись власного принципу: «Веселе й сумне вперемішку, однак те і те має поставати не у крайньому вияві, а у вигляді амальгами»⁵² [9, 10, 283].

Нововідкритій естетиці відповідала й наступна «масова сцена» «Фауста-І» — «Авербахів склеп у Лейпцигу», що, з невеликими змінами, була перенесена сюди з «Пра-Фауста».

В ній соковиті побутові барви в дусі голландського живопису 17 ст. комічно поєднуються з фантастичною «чортівнею». Відразу ж після неї поет подає гротескно-фантастичну сцену «Відьмина кухня», де Фауста омолоджують. Ця сцена також являє собою «веселу, безтурботну сатиричну драму» і передує контрастній їй за характером сцені «Вечір», де домінують сентиментально піднесений монолог закоханого Фауста і наївно зворушлива пісенька Маргарити, що має свідчити про непохитний душевний спокій дівчини.

Двом названим комічно пожвавленим сценам у першій половині симетрично відповідають і дві близькі за характером сцени в другій половині, які передують трагічній розв'язці всього «Фауста-1»: це «Вальпуржина ніч», де зображується шабаш відьом на горі Брокен, та «інтермедія» «Сон Вальпуржиної ночі, або Золоте весілля Оберона і Тітанії». Разом з першими двома вони утворюють таку собі композиційну арку. Важливо звернути увагу на те, що принцип контрастної динаміки дотриманий також у «Вальпуржиній ночі»; нестриманий розгул нечистої сили передує тут серйозному повороту подій: Фауст бачить мовчазний привид, у якому впізнає Маргариту, і його веселість умить щезає.

Ми бачимо, що *контрасти і взаємопереходи настроїв* належать до важливого принципу розгортання форми у Гете. По суті, ми ще раз переконуємося, що цей прийом пов'язаний зі старовинною бароковою народною драмою, в якій кожний епізод мав самотійний предметно-видовищний центр, як правило, комічного або гротескного характеру, виходячи з самої природи предметного, матеріального, чуттєво даного у сприйнятті барокової публіки.

«Інтермедія» «Сон Вальпуржиної ночі» була обумовлена особливими естетичними міркуваннями поета. Гете посиляється на практику постановок триактних п'єс К. Гольдоні, де «між діями блискуче проходили цілком завершені двоактні комічні опери, причому опери і сама комедія не мали нічого спільного між собою ні щодо форми, ні щодо змісту», і незважаючи на це публіка сприймала їх «з величезною насолодою» [9, 10, 349]. Гете, а також Ф. Шлегель, Ф. В. Шеллінг і Жан-Поль полюбляли посилатися і на практику «парабаси» в стародавній афінській комедії.

Звертає на себе увагу ще одне естетичне міркування Гете. Розглядаючи послідовний розвиток подій у драматичному творі у вигляді трьох компонентів, а саме — експозиції із зав'язкою, розвитку і розв'язки, поет цілком схвалює поширену «в італійців» практику розділення цих частин самотійними вставними сценами, в результаті чого замість трилогії виходила пенталогія: «В паузах між трьома актами було показано два балети, які за своїм характером не мали нічого спільного ні один з одним, ні тим більше з оперою; перший був героїчного

характеру, другий — комедійного і давав можливість стрибунам і гімнастам показати свою спритність і вміння (...) Отже, тут маємо справу з пенталогією» [9, 10, 349]. Так само, у вигляді пенталогій трактував Гете постановки триактних п'єс Гольдоні.

Таким чином, враховуючи певну симетрію в розташуванні жанрово пожвавлених сцен, ми можемо в структурі «Фауста-1» помітити «пенталогію» у вказаному поетом плані. Тоді ми виділимо три акти, що складаються зі сцен вельми серйозного характеру, а саме: 1—4⁵³ (експозиція та зав'язка: Фауст-учений, зближення з Мефістофелем), 7—20 (розвиток: історія кохання Фауста і Маргарити) і 23—25 (трагічна розв'язка). Між ними ми побачимо дві пари сцен комічно пожвавленого характеру: 5—6 (Фауст у товаристві Мефістофеля відвідує шинок і відразу за цим — житло відьми) і 21—22 (Фауст у товаристві Мефістофеля відвідує шабаш відьом; і слідом за цим — «інтермедія», що «не має нічого спільного ні щодо форми, ні щодо змісту» з попередніми епізодами)⁵⁴.

6

Зроблене нами спостереження дає змогу по-новому сприйняти структуру «Фауста-2», яка не просто складається з п'яти дій, а відповідає в загальних рисах Гетевій естетиці «пенталогії», що, як ми побачили, докорінно відрізняється від класичистичної традиції п'ятиактного поділу драматичного твору.

Нагадаємо, що тут, відповідно до головних сюжетних епізодів народної легенди, розкривається перебування Фауста і Мефістофеля при дворі Цісаря, для якого вони здобувають золото, викликають з небуття тінь Гелени і якому допомагають виграти війну. Краса троянської цариці настільки захоплює Фауста, що він заради неї наважується на складні мандри. Та щасливий союз з Геленою триває недовго. Всесилля сліпої стихії, що заважає людині утвердити свою безумовну владу на землі, спонукає Фауста взятися за перетворювальну діяльність. Цісар дарує йому шматок прибережної землі. Смерть застає Фауста в розпалі будівельних робіт.

1-ша дія дає зав'язку всієї історії кохання до Гелени; 3-тя дія — центральний і найважливіший епізод історії Фауста і Гелени, що містить також своє повне завершення; у 5-й дії історія Фауста завершується вознесінням його душі на небо. Не можна не помітити, що кожна з цих дій містить, у дусі головного тектонічного принципу Гете, свій комічно пожвавлений «пролог»: у 1-й дії — це маскарад у палаці Цісаря; у 3-й дії — це вихватки Мефістофеля, що з'являється у палаці Менелая у вигляді гротескно-погворної Форкіади; у 5-й дії ми також знаходимо гротескний додаток «дияволіади». Проте між діями 1, 3 і 5 ми бачимо дві дії, що значною мірою контрастують з ними «щодо форми і щодо змісту». Це 2-га дія, при-

свячена світу грецької міфології і витримана в плані комічно веселого пожвавлення (зустріч різних представників низової міфології) і піднесено веселого пожвавлення (епізоди з боже-ствами природи і зворушлива історія Гомункула). Це 4-та дія, що розкриває улюблену в 17 і 18 ст. батальну тему з усіма героїчними і натуралістичними барвами війни; вона витримана в плані героїчного та комічно веселого пожвавлення.

Тут звертають на себе увагу певна сюжетна замкнутість і драматургічна самотійність кожної дії, що їх поет усвідомлював як характерну структурну особливість твору; про це свідчить його розмова з Еккерманом. Про 4-ту дію він, зокрема, сказав, що вона, «як і інші, мусить мати свій особливий характер і складати такий собі самодостатній маленький світ, який не стикається безпосередньо з іншими діями, а лише за допомогою слабого зв'язку входить у склад цілого» [22, 13 лютого 1831 р.].

Така особливість накладає свій карб і на взаємовідносини між персонажами. Можна встановити певну ролеву ієрархію персонажів у творі. *Центральні* — Фауст і Мефістофель — з'являються в кожній дії. *Провідні* персонажі — Гелена і Цісар — ведуть за собою цілі сюжетні блоки. Так, з Геленою пов'язані дії 1, 2 і 3, де автор у поетично збагаченому вигляді відтворює історію закоханості Фауста в Гелену з народної легенди. Із Цісарем пов'язані дії 1 і 4. Звертає на себе увагу прагнення Гете наділити кожного з них у новій дії новою ігровою функцією, ретельно уникаючи повторення. Так, Гелена спочатку з'являється як персонаж пантоміми в 1-й дії; ми бачимо її нечітку подобу на сцені здаля й сприймаємо цю вродливицю легендарної давнини через суперечливі репліки глядачів, учасників маскараду. У 2-й дії вона не з'являється персонально, а присутня лише в розповідях міфологічних персонажів⁵⁵. Драматургічно повноцінним персонажем Гелена стає у 3-й дії. Подібним чином у різних ролевих функціях показаний Цісар. У 1-й дії він постає як безталанний правитель своїх підданих, а також як любитель бучних розваг; тут він зображений зовсім молодим. У 4-й дії він — невдалий полководець, а потім — мудрий правитель.

Наступна група — *ключові* персонажі, вони з'являються тільки в одній дії. Це Гомункул (2-га дія) та Евфоріон (3-тя дія). Їм відведено дуже мало сценічного місця, проте їхня функція полягає в тому, щоб вносити важливі смислові акценти, що надають дії несподівано нового, поглибленого, точніше сказати, ключового для розуміння цілого сенсу. Далі можна виділити групу *епізодичних* персонажів: Вагнер і Бакаляр в дії 1, Троє Дужих у діях 4 і 5, Лінкей-Баштовий у діях 3 і 5. Вони можуть виступати у вигляді жанрових героїв (сцена мародерства в дії 4 за участю одного з Дужих) і попутно здійснювати необхідні смислові зв'язки між діями та окремими

сценами. Таким є Бакаляр, який згадує свою бесіду з Мефістофелем, що відбулася багато років тому (див. «Фауст-1»); такий Вагнер, що за весь цей час виріс у «самостійного» вченого. Складніша функція Лінкея, який виступає і в жанровій функції, і як символічний персонаж — таке собі недремне око краси. Зауважимо, що таке групування персонажів у цілому не суперечило штюрмерському «Фаусту», де ми можемо виділити аналогічні групи (крім головних, це Вагнер, учень, відьма з «Відьминої кухні», Марта, Лізхен, Валентин та ін.).

Важливою є нечисленна група *символічних* персонажів, зокрема Тіснота, Нужда, Біда і Турбота у 5-й дії. Значна частина персонажів належить до *масовки*; вони з'являються тільки в одній дії, щоб потім зникнути назавжди. Це численні учасники маскараду в 1-й дії, міфологічні персонажі в 2-й дії. До цієї групи ми віднесемо святих отців і духів у 5-й дії. У «Фаусті-1» ми також знайдемо відповідну групу: городяни в сцені «За міською брамою», завсідники шинку Авербаха, нечиста сила у «Відьминій кухні» й у «Вальпуржиній ночі» та ін.

У цілому 1-ша дія не суперечить 2-й щодо функціональних груп персонажів. Досягнуту єдність можна пояснити вихідними принципами естетики народного барокового театру й особливо містерії, де надзвичайно важливим було зберегти смислову домінанту через посередництво головних персонажів. А що стосувалося інших героїв, то тут панував елемент «необов'язковості» з обох сторін, тобто зокрема і з боку глядача, який вибирав ту сцену, яка йому подобалася, намагаючись лише «не пропустити головного».

Така естетика висувала свої особливі вимоги до змісту образів персонажів. Кожний з них був орієнтований на розкриття строго визначеного призначення, певної закладеної в ньому символічної квінтесенції. Так, за словами Гете, в Евфоріоні «втілено поезію» [22, 20 грудня 1829]. Ця призначеність героя не тотожна з його психологією і самостійним внутрішнім рухом особистості. Вона задана автором як ролева напередвизначеність, яка надзвичайно збільшує вагомість персонажа у смисловому плані цілого. Такі риси притаманні саме містеріальним народним образам, а в ширшому розумінні — образам міфу, що буде докладніше розглянуто нами в наступному розділі.

2. Комічне у «Фаусті»

1

Як ми побачили, важлива роль у творі належить комічним епізодам і образам. В кантівську добу комічне розглядали ще у відчутному зв'язку з теорією афектів. Комічне невіддільне від почуття *задоволення*, суть якого, за Кантом, полягає в «заохоченні всієї життєдіяльності людини, тобто афектів здо-

ров'я». «Не судження про гармонію в звуках чи (в) дотехах (...), а підвищена життєдіяльність у тілі, афект (...), одним словом, *почуття здоров'я* — ось що таке задоволення». «Можна погодитися з Епікуром, що будь-яке задоволення (...) є тваринним, тілесним відчуттям, і цим аж ніяк не ущемляється духовне почуття поваги до моральних ідей» [88, 5, 351]. Ф. Шлегель розвинув епікурейсько-кантівське «задоволення» до універсального поняття *радості життя*: «Радість сама по собі досконала, навіть у чуттєвій радості міститься безпосередня насолода найвищого людського буття (...) Прекрасна радість — найвищий предмет красних мистецтв» [175, 1, 52].

В розумінні Канта, свідомість дістає задоволення від *гри*, яка є збудженням і зміною афектів, наприклад надії, страху, радості, гніву, насмішки. Це, зокрема, *гра думок*, яка «виникає (...) через зміну уявлень і здатностей судження (...), хоча від цього не з'являється жодної думки, з якою був би пов'язаний який-небудь інтерес» [85, 5, 350]. Ф. Шлегель також вважав, що тільки у стані задоволення і радості сили людини віддані власній *вільній грі* і тим самим формують особистість: «Те, що радість вільна й прекрасна у своїй природності, передбачає вільне і природне *формування людини*, коли всі сили віддані вільній грі і власному розвитку» [175, 1, 54].

За Кантом, гра найбезпосередніше виявляє себе у *жарті*, який філософ називає «чистою грою уяви»: «В жарті (...) гра починається з думок, які всі разом, оскільки вони прагнуть виразити себе чуттєво, поширюються також на тілесне» [88, 5, 351]. За Ф. Шлегелем, гра — як вираз загального задоволення, «веселощів», радості життя — втілюється у вигляді *драматичної гри* в жанрі комедії: «Греки вважали радість священною (...) Їхня комедія — це насолода від веселощів і водночас вияв священного натхнення» [175, 1, 51].

За Кантом, *комічне* саме й ґрунтується на грі: «Жарт мусить включати в себе щось таке, що може на мить увести в оману»; без ілюзії жарту не буває, комічний ефект виникає в ту саму мить, коли «ілюзія розчиняється» [88, 5, 351]. Сміх, за Кантом, — це «афект від несподіваного перетворення напруженого очікування в ніщо», «не в позитивну протилежність предмета, що очікується (...), а саме в ніщо» [88, 5, 352]. Жан-Поль піддав критиці Канта саме за це «перетворення в ніщо» [74, 128]; проте Кант мав на увазі гру афектів, «коли душа знов оглядається назад (...), через що й відбувається коливання», і це коливання афектів, тобто момент *гри*, саме й «викликає веселість» [88, 5, 353].

У своїх лекціях з філософії мистецтва Ф. В. Шеллінг, аналізуючи комічне, розвинув саме цей момент гри. У нього в основі комічного лежить «перевертання» (*Umkehrung*), коли суб'єкт привласнює собі *необхідність* і начебто підноситься над «долею», утверджуючи власне безмежне «законодавство»;

а свобода належить *об'єктивному* і постає перед нами у вигляді не фатального, а випадкового, несподіваного, невірогідного. Так виникає «чисте задоволення щодо цієї невідповідності як такої, і це задоволення є тим, що можна назвати комічним і що зовні виявляється у вільній зміні напруження і послаблення» [170, 419], тобто у тому, що Кант назвав «коливанням душі». Таким чином, в основі цього судження Шеллінга також лежить розуміння комічного як *задоволення від гри* — вільної зміни суб'єктивного й об'єктивного.

В розумінні всіх мислителів кантівської доби, обов'язковою умовою гри як основи комічного має бути її *вільне* виявлення. «Прекрасна радість мусить бути вільною без будь-яких умов, навіть найменше обмеження позбавляє радість її високого смислу (...) Зовнішня свобода виявляється у тому завзятті, з яким вона переступає через зовнішні обмеження», — писав Ф. Шлегель [175, 1, 53]. Ось чому, на думку Ф. Шлегеля і Ф. В. Шеллінга, найвищим поетичним твором має стати *комедія* як вираження вільної радості життя, ба навіть більшого — громадянської свободи людини. «Комедія в її справжньому вигляді є повністю плодом вищої культури, а також того, що вона може існувати лише у вільній державі», — писав Шеллінг [170, 423].

Високим зразком «вільної» комедії вважали творчість Арістофана. Його комедія «виражає межу мислимої в державі волі, яка сама є найвищою моральністю» [170, 421]. Нехай Арістофану подекуди закидають грубощі, але ж саме в цьому й полягає вільність його комедії як «завзяття, з яким вона переступає через зовнішні обмеження». Те, що ми вважаємо в нього «недосконалістю», — саме те й може «надати радості драматичної енергії» [175, 1, 56]. Неможливо обійтися в комедії «без *домішків потворного*, не завдавши при цьому шкоди енергії, (оскільки) недосконале складає суттєвий інгредієнт смішного в природі, якому в мистецтві відповідає комічне». «Радість бурхлива, неспокійна і змішана — така, що викликає комічне, має *гранично чуттєвий* характер. Вона викликає сп'яніння життям» [175, 1, 60].

Далі Арістофану закидають брак «драматичного зв'язку і єдності» і те, «що він часто порушує ілюзію». Проте «це порушення також не є невмінням, це свідоме завзяття, кипуча повнота життя (...) Вища рухливість життя повинна спричинятися до всього, повинна знищувати» [175, 1, 59]. «Досконала каузальна повнота, внутрішня драматична необхідність надто обтяжливі для сп'яніння почуттів» [175, 1, 60].

До обставин, що протипоказані комічному як «вільному завзяттю» розуму, відносили і моралізаторську тенденційність. Так, Жан-Поль прагнув чітко розділити комічне і *сатиричне*. «Комічне поетично грає дрібницями безрозсудності, звеселяє й розковує душу». Сатира пов'язана з моральними завдання-

ми і не така безумовна: «Царина сатири — це половина морального царства (...), воно менше (...); царство ж сміху — безкінечно велике, воно простягається в усі кінці, куди тільки заходить царство здорового глузду, або скінченного (...) Там, де сатира, відчуваєш себе морально скутим; там, де сміх — морально розкутим. Жарт не знає іншої мети, крім свого існування. Якщо у справжньому комічному творі лунає різкий звук сатиричного батога — це випадковість, і вона псує загальне враження» [74, 140]. Ф. Шлегель також вважав, що моралізаторство йде на шкоду художності в комедії: «Сатира Арістофана нерідко не поетичного, а особистого характеру (...), демагогічна» [175, 1, 57]. Сатира пов'язана з цариною здорового глузду, комізм — з цариною ідей розуму. Тож далеко не кожний здатен сприйняти чистий комізм (як не кожний здатен сприйняти піднесене). У комічному, за словами Канта, «здоровий глузд сам по собі не може знаходити ніякого задоволення», а це значить, що «не так легко знайти засоби, аби збуджувати сміх у людей розсудливих» [88, 5, 352].

Чи можлива комедія як вищий вид поетичної творчості у сучасному суспільстві? Спираючись на Шиллера, Ф. Шлегель, Ф. В. Шеллінг та їхні сучасники такої можливості не бачать, і ось чому. У сучасному суспільстві панує «не вільна природа, а намір (до неї наблизитися. — Б. Ш.)», тому і в мистецтві «розколюють людину й ізолюють її вищу природу; чуттєвість при цьому перебуває у стані пригноблення або збурення; природне начало, позбавлене культури, не прекрасне, а радість не може бути вільною. (Якщо) в інших творах мистецтва геній не залежить від свого зовнішнього положення і ніхто не може позбавити його внутрішньої волі, то комічний геній потребує ще й зовнішньої волі, без якої він може піднятися хіба що до грації, але не до краси. Він досягне її (...), ймовірно, у віддаленому майбутті і закінчить природою, коли закономірність перетвориться на свободу (...) Тоді й у чистій радості, без домішки потворного, необхідного зараз для комічного, знайшлося б достатньо драматичної енергії. Комедія стала б найдосконалішим з усіх творів поетичного мистецтва, або, скоріше, місце комічного зайняло б *радісне*» [175, 1, 58].

Отже, у кантівську філософську добу комічне пояснювали як *гру* духовних сил людини, що викликає *радість* як повноту відчуття власних сил. Комічна гра має *вільний* характер, більше того — характер *завзяття*, з яким вона переступає через зовнішні перешкоди». Комічне не протистоїть високому, воно здійснює *«злиття веселого з божественним»* [175, 1, 51]. Комедія як найвищий вид мистецтва має символізувати внутрішню волю людини, тож можлива лише у вільному суспільстві; вона не підкоряється законові, а *сама* є найвищим моральним законом. Комічній грі протипоказане моралізування, їй не чужа *«бурхлива й неспокійна радість»*, взагалі все *чуттєве* і

навіть *грубе*, бо тільки вони й спроможні «надати радості *драматичної енергії*». Комедія відкидає сувору *каузальність*, «драматичну необхідність», вона «руйнує *ілюзію*». Лише в майбутньому комічне не потребуватиме чуттєво-грубого елемента і перетвориться на *радісне*. Всі ці ідеї знайшли своє відображення в поетичній будові «Фауста» Гете.

Комічне вважали вищим від *сатири*, оскільки в останній позиція спостерігача не піднімалася над цариною здорового глузду; а у вільній грі комічного цією позицією була сфера ідей розуму, з якої споглядали сферу здорового глузду.

На думку Жан-Поля, здоровий глузд нерідко обирає як засіб для власного ствердження явно непридатні для цього дії або намагається самоутвердитися, судячи про явно не відповідну йому ситуацію, «коли дія, будучи хибним засобом, що його обрав здоровий глузд, представляє й викриває намір здорового глузду, або коли ситуація, будучи протилежною йому, представляє й викриває ставлення здорового глузду до неї» [74, 134]. Так, Санчо Панса, який цілу ніч провисів у незручній позі над маленькою ямкою (вважаючи, що під його ногами прірва), здається нам смішним, оскільки його розсудливість і передбачливість не відповідали ситуації, до якої вони були застосовані [74, 135]. Але сміх виникає лише тоді, коли встановлюється певна *дистанція*, яка дає нам змогу спостерігати здоровий глузд, що намагається утвердити себе за допомогою тих чи інших засобів, з позиції більш високої, а саме — *ідей розуму*; ми сприймаємо ситуацію як комічну лише тоді, коли бачимо в усій повноті, як здоровий глузд утверджує себе зовсім не придатними для цього засобами. Про свою непотрібну розсудливість Санчо Панса не знає, та про це знає читач! Що більше знає читач про реальне положення героя, то стрімкіше наміри героя перетворюються на наших очах у «мінімум здорового глузду» [74, 135]. «Ми надаємо його прагненням свого власного знання і бачення». «Позичаючи цим персонажам своє знання, ми перетворюємо їх на комічні персонажі» [74, 137]. Ідея *дистанціювання* як умови комічного також стала важливою для Гете, зокрема при розробці комізму образу Мефістофеля і низової міфології.

Матеріалом комічного є «*саме життя*». «Ідеал підвівся на недосяжну височінь над реальністю, а комічне знайшло притулок у *самій реальності*; театральний блазень у справжнісінькому вигляді трапляється нерідко у самому житті, але трагічний герой — ніколи!» — пише Жан-Поль [74, 129]. Так само вважає і Ф. Шлегель: «Комічна муза (...) може втілювати свої творіння в деталях дійсного життя; основою її картин, ареною її дій має виступати дійсність» [175, I, 57]. Проте Шлегель виступає проти механічного перенесення повсякденної реальності в комедію: «Для комічного генія людський дух і людське життя (...) повинні бути вже розвинені аж до найдрібніших

деталей», подібно до того, як раніше трагічний геній «знайшов матеріал для себе розробленим і опоетизованим в епічних і ліричних поетів» [175, 1, 55]. Романтики реалізували це положення тим, що зверталися до сюжетів казкових і легендарних, де буденність поставала вже «опоетизованою» (Л. Тік, Г. Клейст, Е. Т. А. Гофман, А. Шаміссо та ін.). Зазначимо, що Гете також уникає натуралістичного перенесення у свій «Фауст» буденності як об'єкта комічного і звертається до багатющого арсеналу містеріально-міфологічної образності.

2

Містеріальний сміх має одну важливу особливість, пов'язану з головною — *провіденціальною* — ідеєю містерії. Ворог роду людського ще не переможений остаточно, проте доля його вирішена і він приречений на поразку. «Проти тебе — незліченна маса, — пише Еразм Роттердамський в «Озброєнні християнського воїна», — але той, хто за тебе, сам може зробити більше від усіх (...) Ти тільки всім серцем будь вірний думці про перемогу. Думай про те, що ти маєш справу не з переможним ворогом, а з таким, що колись був уже розбитий, розсіяний, відкинутий і розтоптаний, розбитий нами разом з Христом, головою нашою, який, без сумніву, знову переможе (...) Тож немає сумнівів у результаті нашої боротьби, у тому, що перемога аж ніяк не залежить від випадковості, а вся перебуває в руках Бога, а через нього і в наших руках. Ніхто тут не залишиться без перемоги...» [180, 97]. Містеріальний сміх — це сміх переможця над переможеним, він споріднений з ренесансним емансипованим сміхом.

Влада диявола поширюється на все матеріальне, але скрізь ширяє дух, тож матерія і плоть уже не викликають у людини побоювання і страху. Предметно-матеріальна чуттєвість збуджує вже не гнівливий, а веселий і радісний сміх, і цей сміх відтісняє страх потрапити в тенета чуттєвого і диявольського. Ось чому містерії насичені комічними образами в матеріально-чуттєвій подобі, в них матерія, плоть, зло представлені в смішних образах диявола, чортів, нечистої сили; в них також рясно представлений сам предметно-матеріальний світ, що перебуває в безупинному веселому русі, знищенні й народженні, — варто лише згадати його комічний інвентар в «Гаргантюа і Пантагрюелі» Ф. Рабле!

Тут ми можемо назвати чи не найголовнішу відповідність сміху Гете містеріальному сміху. Усе 18 століття було добою емансипації розуму; тіні минулого, здавалося б, назавжди пішли в небуття, а разом з ними й віковічні «вороги роду людського»: невігластво, необмежена влада монархічного деспотизму, клерикальної нетерпимості і догматизму, різноманітні світоглядні забобони і страхи. Європейська культура прагнула відкриття нових, незвіданих шляхів, а не повернення до

забутого золотого віку минулого. Гете писав про епоху світової літератури, що починалася на його очах... Новий сміх відбивав невідповідність вимог високого розуму віджилим, як тоді здавалося, нормам мислення, моралі, поведінки. Вісімнадцяте століття — це самостійна доба комічного в мистецтві. Сміх Гете відбивав радісну й оптимістичну *емансипацію розуму*.

Німецька естетика сміху на рубежі 18—19 ст. виділяла цінність саме *комічного*, а не сатиричного сміху. В плані комічного сприймали і сміх Арістофана, затушовуючи його явні сатиричні тенденції. Нова сміхова настанова відбилася навіть у вченні Фіхте, досить далекого взагалі від естетичних проблем. Він застерігав проти сатири або скарги, «коли осягаєш усе у загальному зв'язку» і «пізнаєш усе як необхідне і тому добре». Це чуття панорамного осягнення буття з позицій розуму і було дано вісімнадцятому століттю. «Недосконалість, притаманна всьому роду людському, не мусить бути предметом глузування з боку індивіда, бо цей останній належить до всього роду (...) і причетний до недосконалості» [154, 231]. Дійсно, окреме визнається хоча й випадковим, але обумовленим загальною необхідністю, а з огляду на це не заслуговує на сатиричне осміяння; водночас окреме ніколи і не може бути тожним з цілим, а явище — з ідеалом, тож протиріччя між ними також закономірне, а значить, і тут не повинно бути місця для сатиричного сміху, а лише для комічного. Кантіанство виробило, по суті, вчення про велику терпимість, бо наше наближення до істини завжди буде безкінечним і неповним, а отже, й вічне протиріччя між знанням та істиною також не заслуговує на сатиричне осміяння. Епоха сатири настала пізніше, коли було переглянуто вчення про істину⁵⁶.

Отже, в німецькій естетиці вважали, що найяскравіше комічне виражається у *грі*, коли відбувається «коливання» (Кант) здібності судити про явище і його ідеальний образ, що впливає на афект задоволення. Своєї висоти комічне досягає, коли гра ґрунтується на протиріччі між предметним, матеріальним, чуттєвим, емпіричним світом і світом значень, прихованих смислів. *Предметно-матеріальне* стає улюбленим об'єктом комічної гри.

Таким чином, охарактеризована нами естетика сміху не була штучно вироблена на абстрактному філософському ґрунті; вона своїми світоглядними засадами відповідала історичному часу. Вона мала також суттєві збіги з античною (часів гомерівської й афінської класики) естетикою сміху, яка віддавала перевагу *комічному*, а не сатирі, у центр ставила *гру*, а прийоми комічного базувала на обіграванні *предметно-матеріального* світу в усіх його формах і виявленнях (людське тіло, речі тощо). Ця близькість була розвинута Гете і Шиллером у процесі розробки естетики «веймарської класики». Але ці самі принципи виявляють певну близькість з естетикою середньо-

вічної містерії, зокрема в тому, що стосується комічного обігрування предметно-матеріального світу в плані «осягнення всього в загальному зв'язку» (Фіхте). Як бачимо, естетика сміху в «Фаусті» являє собою органічне ціле, закорінене не лише у своєму часові, а й багаторазово в традиціях віддаленого минулого.

3

Комічне становить важливий інгредієнт «Фауста». Впадають в око цілеспрямовані зусилля Гете при доопрацюванні штурмерського «Фауста» *розширити* його комічну стихію. Наміри поета багато в чому відповідають панівному в той час розумінню комедії як найвищого виду поетичного мистецтва.

Головним засобом комічного у «Фаусті» є *гра*, яка, згідно з містеріальною естетикою, виражається у сценах гротескного (переважно у «Фаусті-1») чи радісного (у «Фаусті-2») пожвавлення. Гете — майстер масових сцен, де комізм є цементуючим стильовим началом.

Усі масові сцени загалом побудовані за спільною схемою. Спочатку перед нами проходить низка персонажів «масовки»; їхні розгорнуті репліки витримано в дусі барокової «самопрезентації» героя. Поступово наростає сценічне *пожвавлення*, що досягається акцентуванням численності, розмаїття та *контрасту* юрби. Пожвавлення завжди передається через демонстрацію наочних об'єктів, через розгорнуту стихію *предметності* й дублюється наростанням *звуків, шумових ефектів та загального руху*. Все це яскраво видно на прикладі сцени маскараду, найбільшої сцени першої дії «Фауста-2». Спочатку у супроводі ніжних звуків мандоліни з'являються гарненькі майстрині штучних квітів; потім «під акомпанемент теорб» — садівники з різними плодами, за ними рибалки, птахолови, дроворуби і, нарешті, «п'янички», які виконують свої грубуваті куплети. У цей галас непомітно вплітаються голоси «поетів різних напрямків». Потім з'являється нова група гостей: античні маски, алегорії і разом з ними загадкова четвірка коней з хлопцем-візником та поважним їздцем. Третя група: Пан спускається «на долину з гір» в оточенні фавнів, сатирів, гномів, велетнів та інших персонажів, що складають його почет; з розщелини у скелі б'є золотий вогонь, який незабаром охоплює всю залу разом з гостями, і на цьому веселощі припиняються.

Як бачимо, вся масова сцена поділена на кілька епізодів, кожний із яких розвивається за принципом *динамічного наростання*. У кожному епізоді пожвавлення збільшується, а всі епізоди мають, до того ж, спільну динаміку, яка приводить до *кульмінації* — пожежі.

Ефект комізму тут створюється за рахунок гри (контрастного чергування) яскравих предметно-чуттєвих ефектів з їх динамічним наростанням, що зрештою призводить до загальної,

гострої кульмінації. Можна сказати, що будь-яку людську масу Гете мислив як комічно пожвавлену, і в цьому полягала принципова відмінність від Шекспіра щодо створення масовості. Подібним чином побудовано сцени «Авербахів склеп у Лейпцигу» та «Вальпуржина ніч» («Фауст-1»), усі масові сцени у 2-й дії, в тому числі чудова сцена морського свята божеств природи, та ін.

Гете прагнув створити «поетику наочності»; кожна сцена в обох частинах «Фауста» має свій наочний предметно-видовищний центр — у вигляді або якогось окремого, маленького чи великого, предмета (гора, що колись була «дном пекла» у 4-й дії), або групи предметів (пантоміма у 1-й дії). Предметність світу протягом багатьох віків була під заборонаю, вважалась гріховною; тому інтерес до конкретно чуттєвої предметності завжди переживався людиною як інтерес протестний, неконвенційний. Саме тому предмет завжди фігурував не просто сам по собі, а ніби «навантажений» неконвенційним смислом, що споріднювало його зі світом чуттєвого, плотського, «низового». Дуже часто предмет зближували з людським тілом, зокрема з його «потаємними» частинами. Все предметне виступало як чуттєво-предметне, все чуттєве виступало як низове, а значить, *комічне*. Всі ці особливості, притаманні містеріальній поетиці, ми у великій кількості знаходимо у «Фаусті». Значення образів «матеріально-тілесного низу» для загального світорозуміння в середні віки вичерпно розкрито в класичних дослідженнях М. М. Бахтіна.

Отже, основу естетичної гри і комічного (але не сатиричного) становить несподіване віднайдення тілесно-чуттєвого субстрату в знайомій предметній оболонці, а прихованої, «безкінечної» чуттєвості — у «скінченній» об'єктності предмета. Такою є сцена пантоміми (1-ша дія), де прискіплива публіка оцінює зовнішність і поведінку Гелени та Паріса з виразним «еротичним ухилом». Такою є сцена морського свята, коли стрімко з'являється молода і прекрасна оголена німфа на упряжці з дельфінів (2-га дія). Таким є докладно зображене Мефістофелем зведення гори, коли чорти задіяли «низову» енергію своїх тіл (4-та дія, сцена «Верхогір'я»):

Die Teufel fingen sämtlich an zu husten,
Von oben und von unten auszupusten;
Die Hölle schwoll von Schwefelstank und-säure,
Das gab ein Gas! das ging ins Ungeheure...

Особливо дотепно розкриває Гете комізм предметно-чуттєвого світу в міфологічних сценах (обидві «вальпуржині ночі» та ін.). Тут комічне полягає у *повній свободі самовираження* нечистої сили, що включає мовний, учинковий, фізіологічно-тілесний компонент, в *еротичному забарвленні* жартів, узагалі поведінки міфологічних істот; а також в атмосфері *життєрадісності*, веселощів, схильності до дотепів і жартів. Цей елемент Гетевої поетики комічного згодом ефектно відтворив

Г. Гейне у своїх «танцювальних поемах» «Богиня Діана» (1854) та «Доктор Фауст» (1851), де серйозний Мефістофель народної містерії показаний у вигляді жінки — «хтиво вертлявої» Мефістофелли. В есе «Боги у вигнанні» (1853) Гейне розповідає про те, як життєрадісні античні боги, заборонені церквою, з часом перетворилися на нечисту силу північної низової міфології, але при цьому зберегли закоханість у життя і любов до веселих і пишних свят, тепер уже при світлі місяця. Подібне зображення нечистої сили відповідало містеріальній естетиці, бо в цьому разі нечисть уже не була небезпечною для людини, і це викликало сміх звияжця над переможеним ворогом.

У поведінці нечистої сили, як і в усій низовій міфології, Гете як комічну рису в ній виділяє набуття нею звичок, деяких рис зовнішності, манер та бажань людей; такі, зокрема, комічно-делікатні залицяння Мефістофеля до молодих відьмошок. Комічною є також неконвенційність поведінки — порушення загальноприйнятих серед людей заборон та обмежень.

Важливим у Гете є *комічний контраст* як вияв гри. Так, у сцені «Сад» («Фауст-1») перед нами дефілюють дві любовні пари, комічно-хтиві залицяння Мефістофеля до грубуватої солдатки Марти чергуються із сентиментально-зворушливою бесідою Фауста і Маргарити. У 3-й дії «Фауста-2» супутником прекрасної Гелени виступає потворна Форкіада, в образі якої ховається Мефістофель, а смуток і стривоженість троянської цариці контрастують із зухвалою поведінкою ключниці. Гете називав такий прийом «паралелізмом протилежностей» і ілюстрував його прикладом з грецької скульптури: «Ось могутній орел часів Мірона або Лісіппа щойно сів на скелю, тримаючи у своїх кігтях двох змій (...) А тут же поруч, на паркані, склавши свої крила, розташувався сич із спійманими мишами». Поєднання високого і низького не шокувало греків, бо в них «усе зроблено з одного шматка (...) Той самий мармур, та сама бронза йшли на виготовлення і Зевса, і Фавна, і єдиний дух надавав усьому належної величі»; «Усе грубе, низьке, дике — словом, усе те, що утворює протилежність божественному началу, тут, завдяки силі мистецтва, підноситься на такий високий рівень, що ми починаємо із співчуттям сприймати його як причетного до вищого вияву духу» [9, 10, 369; 370].

До царини комічної гри в поемі належить також *фантастика*, зокрема чари. Гете вважав, що «фантастика, яка гине при зустрічі з дійсністю, не викликає співчуття. Вона скоріше смішить, оскільки дає привід для комічних ситуацій» [9, 10, 352]. Поет показує нам комічний бік у невдалому чаклуванні. Це також відповідало умовам містеріальної естетики, бо такі чари характеризували диявола з нешкідливого для людини боку. Всі зусилля Мефістофеля допомогти цісарю у війні зазнають невдачі (4-та дія). Комічним є у творі також *гротескне* чаклування: Мефістофель посилає на війну армію привидів

у струхлявілих обладунках зі склепів; цісар з острахом бачить, як у вояка з армії Мефістофеля одна рука раптом перетворюється на десять... Взагалі, дії всемогутнього Мефістофеля часто виявляються невдалими, і поет обіграє їх як *комічно-невдалі*. Така, наприклад, історія шкатулки (у «Фаусті-1»): легко здобутий для юної Маргарити цінний подарунок швидко переходить до рук попа, про що з комічно-безсилим роздратуванням розповідає всесильний чорт!

Носіями комічного, як правило, бувають сам Мефістофель та інші представники міфологічного світу, і це цілком відповідає містеріальній традиції. Один з нечастих випадків, коли носієм комічного виступає Фауст, ми знаходимо в 2-й дії: Фауст наївно радіє з можливості посидіти на тій самій спині (кентавра Хірона), на який колись сиділа Гелена; причому сам Хірон висловлюється про свою спину грубувато, як про звичну частину власного тіла, і цим комічно знижує захоплений пафос Фауста. Без сумніву, тут в основі комізму — поетика конкретної предметності. Взагалі, поетика міфології таїть у собі в зображенні Гете багато комічного, зокрема за рахунок *розвінчання ієрархії*, що стала звичною для читача. Гелена в уявленні Фауста та всіх освічених сучасників Гете належить до високої, класичної міфології; однак для споріднених міфологічних істот вона всього лише одна з них; ось чому Сфінкси байдужі до розпитувань Фауста, відмовляючись тим, що їхні останні бабки були перебиті Геркулесом ще до того, як народилась Гелена; а Хірон і віщунка Манто вважають, що закоханому Фаусту треба лікуватись («Гелени хоче цей шалений (...) Йому полікуватись випада»).

Надзвичайно розвинута комічна стихія *мови* у творі. Комізм досягається, по-перше, навмисною *архаїзацією* мови, коли відтворююється простодушно скрупульозний стиль середніх віків, зорієнтований на максимальну конкретність та наочну образність. По-друге, це орієнтація мови на експресивно забарвлені *предметно-чуттєві* образи. Згадаймо, як експресивно-наочно характеризують загальний занепад у країні вельможі імператора (1-ша дія):

Der raubt sich Herden, der ein Weib,
Kelch, Kreuz und Leuchter vom Altare...
Die Schweine kommen nicht zu Fette,
Verpfändet ist der Pfuhl im Bette,
Und auf dem Tisch kommt vorgegessen
Brot.

Той краде вівці, той дружину
Тої свічки й хрести з церков...
Б'ємо ми невгодовані ще свині,
Спимо ми на заставленій перині.
Їмо ми ніби з'їдений обід...

Третя особливість створення мовного комізму — це передача низової мовної експресії («базарна мова»). Поєднання високого й низького у мові відповідало естетиці містерії. Однак Гете спирався і на літературні традиції. Ще Шеллінг зауважив, що персонажі Дантового «Пекла» висловлюються зовсім не вишукано, а виражають свої думки відповідно до

свого культурного рівня, і Данте відтворив цю лексику. Поєднання високого гуманістичного стилю і низової лексики було звичайною справою для письменників доби Відродження (Ф. Рабле, «Листи темних людей», С. Брант, Еразм Роттердамський, не кажучи вже про М. Лютера). Розвиваючи естетику комічного, Гете знайшов прецедент на користь мовної стихії з метою створення комічного ефекту і в Арістофана. Згадаймо одне з його висловлювань про афінську комедію: «Ми вражені величчю мистецтва, бо непристойне тут перестає бути таким» [9, 10, 369]. Рецензуючи «Дон Жуана» Байрона, Гете зазначав, що англійський поет «мало церемонився з мовою» і скаржився, що німці «ще зовсім не опанували» сатиричну мову, яку створили англійські поети [9, 10, 333].

І нарешті, Гете реалізував у «Фаусті» як комічний прийом притаманну афінській комедії традицію «парабаси», коли комічний поет міг просторікувати перед публікою на злободенну тему, яка зовсім не стосувалася змісту твору. Яскравий приклад цього — «Сон у Вальпуржину ніч, або Золоте весілля Оберона й Титанії» у «Фаусті-1». Важливою рисою афінської комедії вважалось право драматурга виводити на сцені реальних осіб. Не лише «Сон...», а й низка епізодів «Фауста-2» відсилають нас до конкретних людей, сучасників Гете. Так, у «наукових» висловлюваннях Бакаляра («Фауст-2», 2-га дія) можна углядіти критичний натяк на філософію Фіхте: «Де взявся світ? Це ж я його створив...» — «Die Welt; sie war nicht, eh ich sie erschuf».

Гете постає перед нами у «Фаусті» як *геніальний комічний поет*. Він прокладає нові шляхи стильового синтезу, що відповідали естетичним пошукам нової доби (Меріме, Бальзак, Стендаль, Діккенс та ін.). Одна з причин його глибокої симпатії до поезії Байрона, увічненої у «Фаусті» в образі Евфоріона, полягала в тому, що Байрон застосовував аналогічний синтез в «Дон Жуані». Стихія комізму пронизує всю другу частину «Фауста», при цьому Гете відходить від шекспірівського принципу чергування серйозного та комічного і застосовує власний принцип «амальгами». Цей принцип, розроблений ним цілком оригінально, виявляє риси подібності з грецькою естетикою комічного в тому, що демонструє захоханість у світ у всьому розмаїтті його предметно-чуттєвої краси. Можливо, ніде більше Гете не виявив себе так яскраво, «великим язичником», як у комічній стихії свого «Фауста».

3. Мефістофель

1

Мефістофель прийшов у народну легенду про Фауста, а з неї — у твір Гете з містерії, де виступав ворогом роду людського, головним опонентом Бога, необмеженим володарем

«царства низу» — плоті, анархічної сваволі і суємудрія, сили-силенної інших гріхів, страшних фізичних і тілесних страждань, пекла. Цей образ не лише наочно втілював церковно-релігійні уявлення про земний (чуттєвий) світ, гріх і розплату, а й містив у зародку філософські поняття про вільну волю людини, про природні почуття людини, про добро і зло у їх взаєминах, про історичний час і вічність. У містеріальній свідомості середніх віків диявол був необхідною ланкою світобудови, бо життя розуміли тоді як боротьбу божественного начала з диявольським, душі з тілом, раю з пеклом, світла з пітьмою, високого й істинного знання з язичницьким і помилковим, з брехнею. Ця боротьба має тривати до кінця історії, до настання вічності. Місце диявола і зла у світі було, скажати б, узаконеном. Кожна доба по-різному розв'язувала питання про роль зла в існуванні світу.

В міру того як акцент переносився на вільну волю, спроможну протистояти злу, дедалі настійливіше порушувалось питання про природу зла як такого. Спіноза розглядав зло як логічну категорію, що протилежна добру, а отже, *необхідна* для існування *цілого*. Оскільки цілим у Спінози був Бог, то цим самим знімалося віковичне прокляття зі зла як *лише деструктивної* сили у світобудові. До діалектичного розуміння зла прийшов Лейбніц у своєму вченні про «наперед установлену гармонію», що панує у світі. Надзвичайно близьким до цього вчення був і Шефтсбері; він дійшов висновку, що загальна гармонія, пануючи у світі, виражає себе через красу.

Йому заперечував Бернард Мандевіль. У трактаті «Байка про бджіл» (1714) він стверджував, що зло у вигляді людських пороків панує над людством. Мораль — це штучне породження людського розуму, що суперечить одвічній природі. Людина схильна вдавати з себе добродійну з прагматичних міркувань, оскільки має з цього зиск, але частіше вона діє, не приховуючи своєї справжньої — злої — природи. Основа світу — зло. Без зла не було б «загального блага», яке ґрунтується на «егоїзмі і себелюбстві». «Тієї самої миті, коли б зло перестало існувати, суспільство мусило б зазнати занепаду, якщо зовсім не зруйнуватися» [119, 226]. Не можна користуватися благами і при цьому залишатися чесною людиною. У Мандевіля зло виступає не в персоніфікованому образі, а як певний абсолют, що панує у світі. Вчення Мандевіля мало своє опертя на філософію *раціоналістичного емпіризму*. Гете як автор «Фауста» не міг пройти повз мандевілівську філософію зла, яку він персоніфікував в образі Мефістофеля.

У другій половині 18 ст. Гельвецій, Гольбах і Дідро розглядали питання про вільну волю людини, ґрунтуючись на моністичному принципі матерії. Вони несподівано для себе, хоча й на новій основі, повернулися до принципів середньовічного, августинівського, панлогізму: «Вчинки людини ніколи

не можуть бути вільними», адже людина завжди залежить від предметів, що «збуджують її пристрасті». Людина вільна такою самою мірою, як камінь, що падає з гори. Лише сама фізична природа детермінує її життя. Людина фатально йде у фарватері (фізичної) природи [156, 171—172].

Діалог щодо фатальної залежності людини від її фізичної природи прочитується у творах Дідро, з якими Гете був добре обізнаний [21, 1, 495]. Образ Рамо («Небіж Рамо»), який виправдовує свої аморалізм і безпринципність посиленням на фатальну залежність людини від фізіології, не міг не зацікавити Гете у зв'язку з розробкою образу Мефістофеля. Адже Мефістофель будує свої стосунки з Фаустом на тому, що всіляко заохочує його чуттєву природу і розпалює плотські пристрасті. Зрозуміло, що сам небіж Рамо ідеально відповідав би поглядам Мефістофеля на людську природу. Людина повністю підкоряється «молекулі» — певному внутрішньому плотському імпульсу, що спрямовує її існування. «Якщо ж молекулі завгодно, щоб він був негідником (йдеться про сина Рамо. — Б. Ш.), то з усіх моїх намагань зробити його шляхетною людиною нічого, крім шкоди для нього, не вийшло б. Виховання постійно зіштовхується з напрямом молекули...» [71, 4, 177]. Ми бачимо, що переконаність Мефістофеля в одвічній зіпсутості людини, внаслідок якої її легко можна збити з моральної позиції, не тільки є загальним місцем містерії як джерела сюжету Гетевого твору, а й відображає філософські суперечки в другій половині 18 ст. Образ Мефістофеля відбив уявлення про зло, притаманні не лише англійському емпіризму і скептицизму (Т. Гоббс, Д. Юм), а й французькому матеріалізму. Мефістофель бачить своє завдання в тому, щоб спрямовувати вчинки Фауста у «природне» річище: адже саме фізичну природу французькі матеріалісти розглядали як джерело морального зла. Сучасна наука кваліфікує такий погляд як «умоглядну логіку в дусі механістичного природознавства» [156, 173]. Мефістофель не сумнівається в напередвизначеності реакції Фауста, яку диявол розглядає насамперед як фізичну, а отже, й ницу:

Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe.

Тепер, з тим хмелем у голівці,
Гелену вбачиш в кожній дівці.

Дідро, на відміну від інших французьких філософів, дійшов висновку, що не лише матерія, а й свідомість (розум) визначає суттєві життєві потреби людини: «Чи не завдяки розуму виринається людина з лабет фатуму?» [71, 4, 221]. Проте, як відомо, французький сенсуалізм і похідний від нього матеріалізм не могли глибоко розкрити питання про розум, який вони лише протиставляли чуттєвості або ставили в рабську залежність від матерії, чуттєвості.

В німецькій філософії питання про вільну волю людини на принципово новій основі поставив і розв'язав І. Кант. Філо-

соф не відривав мислення від чуттєвості, не заперечував залежності свідомості від фізичної природи людини. Увівши тонкіші дефініції розуміння акту мислення, він дійшов висновку, що не існує прямої, механічної, фатальної залежності розуму від чуттєвості. Між сферами розуму і чуттєвості він розташував сферу здорового глузду. Розум, а не здоровий глузд, що тісно пов'язаний з чуттєвістю і залежить від неї, диктує людині вищі життєві прагнення і розкриває вищий сенс існування. Вільна воля людини перебуває в компетенції розуму, а не здорового глузду і чуттєвості. Вчення Канта аж ніяк не дискредитувало матерію (природу), що набула ще вищого статусу у філософії Шеллінга. Оголосивши сферу ідей розуму незалежною від чуттєвості, Кант тим самим відкрив джерело вольових імпульсів у самому мислячому суб'єкті; визволивши волю з царства природи й необхідності, а в результаті — від фаталізму, він проголосив справжню автономію волі. Людина стала *етично вільною*. Так було розрубано гордіїв вузол, що майже два тисячоліття намертво зв'язував у один смисловий клубок матерію, плоть, низьку чуттєвість і — неволю, гріх, духовну беззахисність людини.

У творі Гете Мефістофель репрезентує відкинутий німецьким ідеалізмом погляд на чуттєвість і матерію як такі, що фатально поневолюють людину. І навпаки, Господь відображає нову, кантіанську позицію, згідно з якою людина спроможна протистояти чуттєвості завдяки розуму, а світ чуттєвості (матерія, природа) розглядається не як фатальна пастка для душі, а як прекрасний і повнозвучний світ. Розум орієнтує людину на вищі цілі існування, на пошук вищого сенсу буття — того, чого *не* може підказати здоровий глузд. Нарешті, людина володіє вільною волею, яка спонукає до вибору на користь добра і допомагає протистояти злу. «Пролог на небі» саме й починається піднесенням гімном архангелів на честь світобудови, природи, матерії, яка перестала бути страшидлом для душі, фатальною пасткою для чуттєвості і метафізичною загадкою для вільної волі людини.

У зображенні Гете Мефістофель виходить за рамки звичайного містеріального образу інфернальних сил. В усіх діях і висловлюваннях цього персонажа, особливо у «Фаусті-2», чітко проглядається цілком світський світогляд — *моральний емпіризм*. Протистояння Мефістофеля і Фауста відбивало, по суті, протистояння двох епох: барокової, докантівської епохи емпіричного пасивізму і — кантівської, ідеалістичної епохи етичного активізму. Гете був на боці другої і заявив про це образно, але цілком зрозуміло для 18 ст. у «Пролозі на небі»:

DER HERR:

Ein guter Mensch in seinem guten

Drange

Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

ГОСПОДЬ:

В душі, що прагне потемки добра,

Є правого шляху свідомість.

Найвідчутніше дух морального емпіризму відбився в яскраво й темпераментно написаній «Байці про блжіл» Бернарда Мандевіля. Скептична щодо високої природи людини позиція філософа викликала у 18 ст. гучну дискусію, в яку включилися кращі уми Європи: в Англії — Філдінг і Свіфт, у Франції — Вольтер, Дідро, Руссо, в Німеччині — Лессінг, Гердер, Кант, а в 19 ст. — Стендаль, Бальзак, О. Вайльд, Дж. Б. Шоу та ін. Багато хто з героїв цих письменників говорить «цитатами» з Мандевіля — від Твакома і Сквейра в «Томі Джонсі-знайді» Філдінга до лорда Генрі в «Портреті Доріана Грея» Вайльда й Адріана Леверкюна в «Докторі Фаустусі» Т. Манна. Це був діалог не лише персонально з Мандевілем, а й з усією добою етичного емпіризму. Те саме ми відзначимо і у «Фаусті» Гете.

Мефістофель досить низької думки про людську природу, яка зіткана з чуттєвого і начебто не спроможна протистояти егоїстичним задоволенням; задоволення — це передумова добробуту, що його Мефістофель (як і Мандевіль) розуміє винятково як матеріальний. Мефістофель завжди виступає як матеріаліст, чи то йдеться про кінцеві блага, чи про засоби їх досягнення.

Знаменита умова в угоді Мефістофеля і Фауста спирається на утилітарно сприйняту «міль щастя». Все, що утилітарне, — егоїстичне. Егоїстична мораль Мефістофеля — Мандевіля не передбачає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, у самозреченні! Ось чому з самого початку Мефістофель прагне розпалити афекти Фауста, щоб впливати на нього через чуттєві задоволення.

Провідні афекти в людині, «два головні бажання — це голод і хтивість» [119, 121]. Спочатку Мефістофель намагається підкорити волю Фауста, впливаючи на перший з цих двох, і веде його в шинок. Але найбільшу чуттєву піддатливість Фауста він пов'язує з любовною пристрастю. Пісня завсідника «Авербахового склепу в Лейпцигу» Брандера про Крису, спалену внутрішнім жаром, відповідає уявленням Мефістофеля — Мандевіля про *кохання як фатальний афект*. Щоб оживити й активізувати світ афектів Фауста і зробити їх більш піддатливими, Мефістофель омолоджує вченого. Жінку диявол сприймає лише з чуттєвого боку і вважає, що шлях до її серця лежить через подарунки і невигадливі лестоші. Сам він упевнено завойовує прихильність солдатки Марти і тим самим показує своєму «підопічному», як треба поводитися з Маргаритою. Адже, як вважає Мандевіль, «з часів гріхопадіння Адамова людська натура завжди залишалася незмінною» [119, 135], всі жінки — однакової поведінки [119, 132—135].

Відьмина кухня і шабаш нечистої сили у Вальпуржину ніч — це широкий розгул чуттєвих афектів. В обох сценах у

Мефістофеля одна мета: повністю підкорити собі волю Фауста, впливаючи на світ його афектів. Але в другому випадку відбувається «збій»: афект чуттєвої пристрасті, що його розпалює Мефістофель, не може затамувати спогад, думку про Гретхен. За Мандевілем, розум безсилий перед афектом страху [119, 118], у Гете це було показано у складному поетичному контексті у «Вільховому королі»; але, за Кантом, у зіткненні афекту і думки визначальною для волі стає думка. Фауст бачить у блідому привиді на горі образ Гретхен, і в ньому пробуджується почуття провини перед нею; влада чуттєвих афектів закінчилася; він вимагає, щоб диявол переніс його до дівчини у в'язницю.

Сцена у в'язниці слугує начебто ілюстрацією для думки Мандевіля про повну беззахисність перед зовнішнім світом людини, яка опинилась у владі афектів. Усе, що скоїла Маргарита, характеризує її як жертву чуттєвості. Перед нами постає ніби картина повної втрати особистості. Несчасна дівчина кілька разів починає розповідь про свій злочин. Душа її віднині, здавалося б, належить пеклу. Але її думки набувають іншого спрямування, як тільки вона побачила Мефістофеля. Перебуваючи в запамороченому стані свідомості, Гретхен збирає всі свої сили і величезним зусиллям волі вручає свою долю ангелам і Богові. Так у драматично складній колізії Гете розкрив обмеженість учення про залежність людини від афектів. Як і Кант, він показав, що джерелом вольового рішення є не чуттєвість, а незалежна від неї сфера *ідеальної свідомості*.

Діалог з Мандевілем прочитується протягом усієї першої частини. На думку філософа, людина мусить засвоїти правила, зміст яких — у «вмінні управляти собою, в придушуванні наших бажань і приховуванні справжніх прагнень нашого серця у присутності інших людей» [119, 38]. Проте вже сама суть штюрмерського індивідуалізму відкидала цю вимогу. Ми уже зазначали, що у читача викликають певну прихильність демонстративно зухвалі дотепи Мефістофеля, спрямовані саме проти всього умовного і неширокого у суспільстві. Фауст виявляє готовність до угоди з Мефістофелем з огляду вже на одне те, що йому набридло постійно стримувати свої природні прагнення на догоду громадській думці.

Entbehren sollst du! sollst entbehren!
Das ist der ewige Gesang...
Nur mit Entsetzen wach ich morgens auf,
Ich möchte bittre Tränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf

Nicht einen Wunsch erfüllen wird, nicht
einen,

Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Kritteln mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.

Страждай, терпи! Терпи, страждай! —
Цей спів я чую шохвилини...

Прокинуся уранці — і тривога,
Печаль гірка мене уже тіснить,
Що весь цей день не дасть мені

здійснить

Ні одного бажання, ні одного.

Найменший проблиск щастя враз
Від злої критики погасне.
Зникає видиво прекрасне
За тисяччю гидких гримас...

Мандевіль докладно аналізує колізію між свободою бажань і самообмеженням. «Більшість стародавніх учених і суворих моралістів, особливо стоїки (...), вважали справжнім щастям спокійну ясність задоволеного духу (...), який, придушивши всі чуттєві бажання (...), бажає лише того, що кожний спроможний дати самому собі (...) Багато хто стверджував, що досягнув цієї висоти і (...) піднісся над простими смертними (...) Проте інші люди, які теж не були дурнями (...), намагалися довести, що те, що стверджували стоїки щодо самих себе, переважає всі людські сили і спроможності, і тому ті добродетності, якими вони хизувалися, не могли бути нічим іншим, як зухвалим вдаванням, сповненням лицемірства» [119, 88—89]. Притлумлення природних почуттів суперечить людській природі.

Фауст пов'язує свободу бажань з високими намірами. Мефістофель і Мандевіль розуміють природну волю як анархічну вседозволеність і чуттєвість. «Я називаю насолодою не те, що люди вважають найкращим, а те, що їм надає найбільше задоволення, — пише Мандевіль. — Як я можу повірити, що найбільше задоволення людини полягає в удосконаленні душі, якщо я бачу, що вона постійно і щоденно зайнята лише гонитвою за насолодами, отже, прямо протилежним тому, про що сама каже?» [119, 89].

Мефістофель звільняє Фауста від усіх заборон на *чуттєві* задоволення:

MEPHISTOPHELES:

Euch ist kein Mass und Ziel gesetzt.
Beliebt's euch, überall zu naschen,
Im Fliehen etwas zu erhaschen,
Bekomm Euch wohl, was euch ergetzt.

МЕФІСТОФЕЛЬ:

В нас не питай, де міра й край.
Всього досхочу, до жадоби
Бери, хапай, що до вподоби.
І на здоров'я поживай.

«Неконвенційність» Мефістофеля, яка може викликати симпатію, виявляється цинізмом і веде до нового закабалення душі. Тиранія громадського пуризму, з якого глузує Мефістофель, обертається тиранією розпусної чуттєвості.

Маргарита до зустрічі з Фаустом також відчуває свою залежність від «громадської думки», хоча внутрішньо звикла рахуватися з нею. Всю згубність її вона відчує пізніше, коли народить позашлюбну дитину. Для жінки, на думку Мандевіля, моральні обмеження суспільства особливо деспотичні, бо *брехливі*: «Скромність і цнотливість полягають у щирому і болісному зусиллі із застосуванням усіх наших можливостей задушити і сховати від інших людей ту прихильність, якою оздобила нас природа для продовження нашого роду (...) Наш язик мусить бути цнотливим і не лише вільним від непристойностей, а й не припускати ніякого натяку на них, тобто все те, що стосується продовження роду, не повинно згадуватися, і жодне слово або вислів, що має хоча б найменший, нехай найвіддаленіший стосунок до цього акту, ніколи не

мусить зриватися з наших уст (...) Молода жінка (...) має бути обережною у своїй поведінці в присутності чоловіків і ніколи не показувати, що вона відчуває їхню прихильність, і ще менше те, що вона обдаровує їх своєю прихильністю» [119, 39—40]. Маргариту спочатку хвилювала думка, чи не порушила вона правила суспільної пристойності:

Ach, dacht ich, hat er in deinem Betragen
Was Freches, Unanständiges gesehn?
Es schien ihn gleich nur anzuwandeln,
Mit dieser Dirne gradehin zu handeln.

Я думала: невже в моїй поставі
Нечемне щось, нахабне він знайшов,
Що він до мене прямо так підходить
І жарту, мов із дівкою, заводить!

Але Фауст переконує дівчину, що не слід соромитися почуттів і стримувати їх, оскільки вони нав'язані Богом, природою. Поетичність образу Маргарити полягає в обстоюванні цінності безпосередніх почуттів, а вся поведінка закоханих Фауста і Маргарити постає як виклик світу умовностей. Весь «Фауст-1» зберігає штюрмерську спрямованість на захист природних почуттів проти тиранії громадської думки [48, 97]. Але якщо Мандевіль, у дусі емпіризму, співвідносить природні почуття зі світом афектів, низької чуттєвості, то Гете, в дусі іdealізму, співвідносить їх зі сферою «ідей розуму» (бо такі поняття, як Бог і кохання, за Кантом, належать саме до цієї сфери).

Трагічний фінал «Фауста-1» свідчить про те, що у суспільстві має місце об'єктивне протиріччя між прагненням людини вільно виявляти природні почуття і необхідністю ретельно приховувати, навіть придушувати їх. Цінність природної моралі стверджувалась осудом з боку суспільства, в якому панують деспотичні вимоги умовностей, що призводять, як справедливо зауважив Мандевіль, до загального панування лицемірства.

3

В остаточному варіанті твору глибоко розроблено філософську основу образу Мефістофеля. Свої погляди на світ Мефістофель викладає у сцені «Кабінет Фауста»:

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles, was
entsteht,
Ist wert, dass es zugrunde geht;
Dum besser wär's, dass nichts entstünde.
So ist es alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz, das Böse nennt,
Mein eigentliches Element...
Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs
alles war,
Ein Teil des Finsternis, die sich das
Licht gebär.

Я заперечення усього!
Бо всяка річ, що постає,
Кінець кінцем нічим стає;
Тож жодна річ буття негідна.
А все, що ви звете гріхом,
Чи згубою, чи просто злом, —
Ото моя стихія рідна...
Я ж — часть од часті лиш, що перше
всім була,
Частинка тої тьми, що світло привела.

Мефістофель — дух негативізму й руйнації; світ, в його уявленні, недосконалий («diese plumpe Welt»), і «краще, щоб його зовсім не було». Мефістофель — частина тієї частини,

що «спочатку була всім», тобто він «частина пільми, що народила світ». Нехай світло заперечує права і простір, які належать його матері — пільмі; це йому не вдасться, бо світло «прикуте до поверхні тіл» і зникне разом з ними. Мефістофель вірить, що пільма і «ніщо» (das Nichts) переможуть, що матерія тлінна, разом з нею загине і світло, а пільма не прив'язана до тіл і не загине разом з ними; тоді світ повернеться до хаосу як до природного існування. Мефістофель нарікає, що, незважаючи на його зусилля, світ продовжує існувати.

На перший погляд, Гете всього лишень відтворює містеріальну самохарактеристику диявола. Містеріальний «палімпсест» у творі просвічується в нових акцентах образу, і Гете мимоволі змушений був рахуватися з традицією сприйняття ворога роду людського, що тягнеться крізь віки.

Проте, як було з'ясовано раніше, перед нами не просто перенесені з містерії образи, а художньо узагальнене відображення світоглядної ситуації на рубежі 18—19 ст. Звичайно, Мефістофелева «філософія» тьми і порожнечі не існувала буквально в переказаному нами вигляді, але Гете сформулював її і вклав в уста Мефістофеля, щоб через момент заперечення підкреслити ті ідеї, котрі стверджував сам.

Фауст називає Мефістофеля «дивним сином хаосу» — «des Chaos wunderlicher Sohn». У цьому місткому визначенні (багаторазово розгорнутому й «унаочненому» в наступних сценах з Мефістофелем) Гете опосередковано відобразив розуміння світу, що було розроблено ідеалістичною філософією з часів Лейбніца, на противагу емпіричному та сенсуалістичному світорозумінню. Адже хаос завжди *емпіричний*, бо впливає на зовнішні почуття, на *афекти*. В хаосі завжди переважає *видимість*, а не значення, не смисл. Хаос завжди агресивний по відношенню до *форми*, структури чи значення. Хаос пов'язує людину з дорозумовою стадією існування, він хтонічний. Нарешті, хаос анархічний, свавільний, бо безцільний, нікуди не спрямований, позбавлений *телеологічності*.

Філософії хаосу поет протиставляє філософію світла, життя, природи, розуму та форми. Світло існує не тому, що «прикуте до речей»; воно вічне, бо є частиною природи, що вічно *розвивається*; природа породжує свідомість, і тоді фізичне світло перетворюється на світло людської *свідомості*. Гете подає прекрасні картини осяяної сонячним чи місячним світлом природи; апофеозом світла в емпіреях закінчується увесь його твір. Тьма (морок) — це не всепоглинаюче *ніщо*, як вважає Мефістофель; адже хоча засліплений Турботою Фауст і занурюється в тілесний морок, він одночасно прозирає *внутрішнім світлом*, і тоді йому відкривається найвища істина буття. Світло не просто прикуте до речей, подібно до того, як істина не обов'язково мусить бути прикутою до *видимого*; адже, крім того, існує ще внутрішнє світло, що перебігає із зовнішньої

оболонки речей на їх внутрішню, приховану сутність; саме воно й висвітлює засліпленому Фаусту найвищу істину, що не лежить в предметному світі, а таїться у світі глибинних значень. Гете використав ті риси містеріальної характеристики диявола, які розкривають суттєві відмінності ідеалістичного погляду від емпіричного. Мефістофелю не збагнути філософію внутрішнього, тобто вічного, світла. Він не розуміє бен-тежного духу Фауста.

Фізичний і моральний емпіризм є для Мефістофеля основою розуміння людей та їхніх потреб і водночас рушійною силою його власних вчинків. І в цьому випадку Гете широко використовує мотиви середньовічної народної легенди. Незважаючи на свою всемогутність, Мефістофель не може виконати жодного завдання таким чином, щоб воно відповідало людським потребам; суто «матеріалістичний» підхід постійно не спрацьовує (для прикладу вкажемо на невдачу Мефістофеля в його намірах збудити грубу хтивість у Фауста в стосунках з Маргаритою). Його дії найчастіше обмежуються тим, що вносять в організований, оформлений світ анархічне начало, грубу стихійність, чуттєвий розгул.

Мефістофель — це дух анархічного свавілля. Його буйна фантазія організатора маскараду призводить до пожежі, від якої постраждав навіть сам Цісар; вигадані ним паперові гроші лише погіршують становище Цісаря і спричиняють війну; своїм втручанням у військові дії Мефістофель зриває ретельно продуману стратегію і лише за допомогою відвертої чортівні рятує армію від цілковитого розгрому; будучи розпорядником будівельних робіт, він здійснює злочин щодо Філемона та Бавкіди, що не входило в наміри Фауста; перебуваючи на службі у Фауста, він не прагне до чесної торгівлі, а займається морським піратством...

Мефістофель — це дух хаосу. Він почувається однаково запанібрата і у веселій компанії гуляк у шинку Авербаха — серед людей з потьмареним розумом та збудженою хтивістю, і в оточенні нечисті на горі Брокен, і в хороводі хтонічних чудовиськ у передгір'ях Греції або вакхічних масок на маскарадї в палаці Цісаря. Він почуває свій нерозривний зв'язок з природою бурхливою, хаотичною, неоформленою. Для нього гірська вершина, де вони з Фаустом роблять коротку зупинку (початок 4-ї дії), не що інше, як вивержене «дно пекла». В енергійних висловах він розповідає про бурхливе народження гори «з дна пекельного». Себе він вважає безпосередньо причетним до нестямних катаклізмів природи:

Was geht mich's an! Natur sei, wie sie sei!
's ist Ehrenpunkt: der Teufel war dabei!
Wir sind die Leute, Grosses zu erreichen,
Tumult, Gewalt und Unsinn! sieh das
Zeichen!

А як би ми на неї ще дивились?
Тут головне, щоб ми їй прислужились.
Чорти — народ, на все велике здібний,
Ім скрізь давай розгاردіаи подібний!

Гете був схильний пов'язувати погляди Мефістофеля на природу з вулканічною теорією утворення гір. Усе вулканічне, «революційне», усе, що протікало бурхливо і раптово, було чужим поетові.

Мефістофель — це дух усього неоформленого, безформного та непевного, усього, що занурене в морок. Він направляє Фауста до «Матерів», про яких висловлюється не тільки загадково й туманно, а і як про якісь таємничі, невизначені виточки життя, що існують у ще неокресленому стані. Він відчуває симпатію до Гомункула як до істоти неоформленої, незакінченої, однобічної...

Мефістофель — це дух утилітаризму. Ним просякнута його поради майбутньому студентові про вибір професії. Пізніше бакалавр дорікатиме чортові, що його повчання не привели зрештою ні до чого доброго... Мефістофель зневажає тихий патріархальний світ Філемона та Бавкіді і без вагання руйнує його. Мотиви цього вчинку можна глибше зрозуміти, якщо звернутися до філософії Мандевіля, який, зокрема, виражає різке неприйняття «достохвального середнього шляху і тихої доброчинності» для розвитку суспільства, бо вони «придатні тільки для того, щоб годувати трутнів і можуть підготувати людину лише для невартісних задоволень монастирського життя», але ніколи не «подвигнуть її на великі звершення та ризиковані заходи» [119, 202]. «У цьому стані лінивого дозвілля і дурної невинності годі боятись великих вад, але при цьому не варто й очікувати якихось добрих вчинків». Поки бажання людини дрімають і ніщо їх не тривожить, «її видатні якості і здібності так ніколи й не будуть розкриті» [118, 108].

Ми бачимо, що, з утилітарного погляду, «тиха доброчинність» не спонукає суспільство до розвитку. Мандевіль підносить значення провокуючого моменту для розвитку суспільства і, виправдовуючи його, визнає позитивну роль злочину, насильства, скупості і ще цілої низки людських вад. За Мандевілем, розвиток пов'язаний зі спалахами афектів, у тому числі і насамперед — негативних, інакше людське суспільство заковтане. Проте філософ визнавав тільки чуттєві афекти, а рушійне начало в нього завжди пов'язане зі злом. З розумінням провокуючої ролі зла для існування суспільства пов'язана і самохарактеристика Мефістофеля у Гете:

Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das
Gute schafft...

Я — тої сили часть,
Що робить лиш добро, бажаючи
лиш злого...

У середньовічній містерії дії диявола були наділені тільки одним «позитивним» значенням: вони відтіняли могутність Господа і нездоланність праведності та підносили дух людини, нагадуючи про чатуючу на неї небезпеку гріха і про необ-

хідність протистояти йому. Цей елемент народної легенди був збережений поетом і перенесений до «Фауста».

У філософії ідею «позитивного» зла почали розвивати в постспінозіанську добу, коли зло вже не таврували як деструктивну силу. Згідно з Шефтсбері, зло як таке взагалі не існує; в його розумінні «природа тяжіє до блага і породжує те, що для неї є благом. Якщо у загальному зв'язку речей щось одне мусить поступитися іншому, зруйнуватися чи навіть загинути, що безумовно для всього окремого є злом, то загалом завжди підтримується гармонія і злагода між всіма різноманітними частинами суперечливого, але *єдиного* природного цілого. Такий порядок і така гармонія становлять благо *єдності* всебуття», — справедливо пише дослідник Мандевіля [146, 63]. Цю ідею англійського філософа запозичив Лейбніц для своєї «Теодіцеї». Якщо в ідеалістичних системах Шефтсбері та Лейбніца зло і добро були врівноважені і співвіднесені з *єдиним цілим*, тобто являли собою взаємомінливе буття, то Мандевіль з позицій емпіричної філософії виокремив зло в його *безпосередньому* соціальному та моральному побутуванні і цим самим підніс зло *над* добром. Він писав: «Те, що ми називаємо в цім світі злом, як моральним, так і фізичним, виступає як великий принцип, що перетворює нас на соціальні істоти, становить міцну основу і є животворною силою та опорою всіх професій та занять без винятку (...) У той самий момент, коли зло перестало б існувати, суспільство прийшло б до занепаду, добре, як не загинуло б зовсім» [119, 226].

Таким чином, за Мандевілем, зло покликане відіграти позитивну роль у розвитку суспільства. Твердження Мефістофеля виявляється спорідненим з постулатом англійського філософа. Однак «діалектичність» обох тверджень все ж таки позірна, бо не має універсального характеру; роль зла тут має не діалектичний, а *провокуючий* характер і залежить від *випадковості*. Діалектика як вихід на загальне, об'єктивне закладена у філософії розвитку Гегеля, згідно з якою людина споконвічно зла, бо є *природним* створінням; а як таке — людина є *одичністю*; нею кермують прагнення до насолод; вона суб'єктивна, бо «визнає і стверджує тільки себе у своїй окремішності, відмітаючи при цьому загальне». Однак у міру становлення світового духу природа переборюється законом, суб'єктивність — об'єктивністю, індивідуалізм — загальним, а отже, і зло — добром [57, 1, 130—131]. І навпаки, Мандевіль далекий від розуміння розвитку; він спирається на чужу діалектиці систему евдемонізму, яка, розуміючи щастя людини як головну мету її життєвих прагнень, пов'язувала з ним, за словами Гегеля, все «випадкове і партикулярне» [169, 1, 177]. Дійсно, Мефістофель трактує рівнозначно і зло і добро як щось чуттєве, окреме, кінцеве, «випадкове і партикулярне». Зв'язок

між ними існує у вигляді самої *випадковості*, а не у вигляді розвитку.

Таке розуміння добра і зла, позбавлене універсальності, неможливо пов'язати з природою; адже, як ми показали, Мефістофель репрезентує не всю природу, а лише *одну* її частину — хаотичну, неоформлену, «революційну». У «Фаусті» *конструктивну* єдність (гармонію) *полярних* сил в процесі розвитку представляє не Мефістофель, а все ж таки сама Природа як така, у всьому її *розмаїтті та багатстві*. Власне кажучи, супутниками Фауста є і Мефістофель, і Природа; лише ця остання «постійно бажає зла, але постійно творить добро». А Мефістофель — це носій *деструктивного* зла. Він заперечує, щоб знищити, а не ствердити. Ми не можемо знайти якихось конкретних прикладів «добра», одержаного за допомогою Мефістофеля, все «позитивне» в результаті обертається своєю протилежністю.

У кантівську філософську добу переважав погляд, найяскравіше розроблений у Фіхте, що становлення (і розвиток) відбувається за допомогою свідомого висування і долання суб'єктом певної перешкоди (*Не-Я*) — акт, що був Шеллінгом поширений на природу, а А. В. Шлегелем на історію суспільства. Як бачимо, для деструктивної, *фаталістичної* випадковості («зла») як рушійної сили в цій новій системі поглядів уже не було місця. Становлення Фауста як особистості відбувається завдяки його свідомим прагненням, а не втручанням випадковостей за волею носія «зла» Мефістофеля⁵⁷. Твердження Мефістофеля (яке ніде більше потім не повторюється) — це парадокс здорового глузду; на ньому Мандевіль побудував свою філософію, ним грає Мефістофель. Воно звучить як бундючна самореклама, забарвлена, проте, іронічною гіркотою; адже дарма трохи згодом диявол скаржиться на свою неспроможність переробити світ:

So viel als ich schon unternommen,
Ich wusste nicht ihr beizukommen,
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand,
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!

На всякі способи я брався,
А все удачі не діждався:
Проти пожеж, потопів, бур
Земля стоїть собі, як мур!

Незаперечна цінність емпіричної етики полягала в розкритті головної суперечності суспільства, в якому не знаходять самовиявлення природні почуття людини; регулюючим принципом при такому розумінні є не особистість, а чужа їй сила (держава). Німецький ідеалізм, аж ніяк не заперечуючи такої суперечності (про що свідчать Кант і Фіхте), вбачили регулюючий принцип у *самій особистості*, в тій стороні людської природи, яка пов'язана не з чуттєвою матерією, як у англійських і французьких емпіриків, а зі світом космічної духовної енергії. У цьому криється ще одне пояснення, чому *емпіризм і скептицизм* Мефістофеля мусив зрештою зазнати поразки у суперництві з *ідеалізмом* Фауста.



"ФАУСТ" І МІФ



У «Фаусті» всі релігії та культури, всі елементи і форми з'єднуються і стають частинкою воскреслого Пана, вони підкоряються спільним законам, як то дух чи природа, і виражають одну й ту саму ідею; усе, що колись було несвідомим чи ворожим одне одному, тепер з'єднало іронічне око свідомості.

Ф. Де Санктіс. Історія італійської літератури

ЧАСТИНА І

Міф у німецькій естетиці на рубежі 18–19 ст.

...Треба повернутися до давнини і до природи.

Ф. Шлегель. Розмова про поезію

1

Німецька ідеалістична естетика розробила власне розуміння міфу, порівняно з класицистичним раціоналізмом у Франції та інших країнах Європи.

Для французів міф був *тотожний з античною трагедією*; вони намагалися брати міфологічні сюжети переважно з театральних п'єс епохи державності («Надзвичайними почесностями оточували великі державці Володарку Театру в героїчні часи» [110, 308]). На естетику міфу вплинула та обставина, що мистецтво у Франції перебувало під опікою королівської влади і мало тенденцію поступово перетворитися на елемент держав-

ної ідеології. Рішельє прагнув утілити в державному житті Франції ідеал античної державності. Його улюбленим державним діячем був Гай Октавіан Август, наслідуючи якого Рішельє намагався зробити мистецтво частиною ідеології і підпорядкувати його завданням розвитку держави. Державницький раціоналізм римлян слугував йому за провідну зорю в усіх його заходах. Французькі письменники, на його думку, повинні були брати за зразок твори римської літератури. Вороже настроєний до Декарта як до людини, Рішельє не заперечував, проте, цінності його раціоналістичної філософії. Великий вплив на класицизм мала філософія раціоналізму. Суворий раціоналізм римських чеснот доби Республіки, що його прагнув воскресити Гай Октавіан Август у добу ранньої імперії (принципату), — ось, на думку кардинала, найкращий матеріал для мистецтва. Октавіанівський ідеал тяжів над французькою культурою аж до кінця 18 ст., переживши революцію і наполеонівські війни.

Французи прагнули співвіднести античний або інший стародавній міф обов'язково з ідеєю *державності*. Міфологічні сюжети, міфологічна мова мистецтва мусили строго орієнтуватися на ідею *раціонально-етичного буття особистості як буття в державі*. Такому розумінню відповідала поширена у 16—17 ст. «концепція постійності істини» [110, 9], яка обґрунтовувала можливість відродження минулих римських чеснот у нових історичних умовах, а також розуміння естетичних категорій як вічних, що уможливлювало перенесення міфів Риму в сучасне мистецтво. В добу Рішельє та Академії відбувся якісний зсув у розвитку раннього (ренесансного) класицизму, який переріс рамки *studia humanitatis* і став значним літературним явищем [110, 18].

Підходили до міфу з критеріями панівної релігії й куртуазного смаку; вважали, зокрема, що не слід пропонувати «ще незрілому юнацтву (...) стародавні поеми (...), повні низьких, безсоромних висловів і прикладів поведінки, що суперечать святості нашої релігії, а нерідко й благопристойності моралі» [110, 418]. Та особливо важливим було відтворити *монархічне* підґрунтя. Як пояснював Ф. Д'Обіньяк (1640), «афінянам подобалося бачити на сцені жорстокі діяння і нещасливу долю царів, загибель знатних сімей, повстання народу, викликані поганими вчинками володарів, тому, що держава, в якій вони жили, мала народне врядування, і вони хотіли бути впевнені, що будь-яка монархія є тиранією, і прагнули викорінити у знатних людях республіки (...) потяг до одноосібної влади (...) Ми ж відчуваємо до наших державців повагу й любов, які не дають нам допустити, щоб глядачам показували такі жахливі видовища; ми не хочемо вірити, що королі можуть бути злочинцями, і не можемо терпіти, щоб піддані, нехай утискувані, зазіхали на їхні священні особи і повставали проти влади, навіть тільки на сцені» [110, 335].

Наступним критерієм була *історична достовірність*, яку нібито містять у собі міфологічні сюжети. Саме в такому дусі розуміли висловлювання Саллюстія: «Що більше міфи здаються позбавленими сенсу, то більше маємо переконуватись у тому, що в них прихована таємниця, яку слід розкрити» [110, 417]. На думку П. Корнеля, глядачі вірять міфологічним сюжетам, оскільки ті «освячені владним авторитетом історії або загальнопоширеною думкою, завдяки чому ці глядачі заздалегідь переконані в істинності того, що відбуватиметься на сцені» [110, 362]. Так само і греки «вважали за справжні події» все те, що сталося з Медеєю, Орестом, Едіпом» [110, 281]. Навіть ті міфи, що їх люди «вважають справжнісінькою вигадкою», закорінені в історії [110, 281].

Одним з найголовніших естетичних питань класицистичної трагедії було питання *вірогідності*. Ф. Д'Обіньяк вважає, що автор з самого початку має поставитися до зображуваних ним подій як до справжніх і відповідно «потурбуватися ретельно про те, аби додержати вірогідності, тобто представити все так, ніби ця історія відбулася насправді» [110, 326]. В основі естетики правдоподібності лежать критерії здорового глузду, *bonne raison*. На думку Ж. Шаплена, глядачі мають переконатися у правдоподібності подій, що розігруються, «або відповідно до визначальних понять нашого розуму, або в результаті роздумів над усіма епізодами, що становлять цю подію» [110, 279].

У розумінні міфів був відчутний елемент *утилітаризму* відповідно до загальної раціоналістичної настанови. Охоче спиралися на думку Ф. Бекона про те, що всі міфи ще в давнину «були перероблені мудрецами так, щоб народу була від них найбільша користь» [110, 281]. Насамперед це була користь державного устрою. Законодавці набагато раніше від поетів оцінили корисність міфів для керівництва народом [110, 417].

Утилітаристський підхід найяскравіше виразив П. Корнель (1660), який вважав, що «повчальне може бути введене (поетом) у твір у чотири способи». Це — «сентенції і поради морального характеру»; «наївне зображення пороків і добродетелей (...), адже добродетельність, нехай навіть переможена, завжди викликає співчуття й любов, а порок викликає ненависть, навіть якщо він торжествує»; показ того, що «погані вчинки покарані, а добродетельність винагороджена», хоча це й «не є обов'язковим законом мистецтва»; нарешті, це «очищення пристрастей через співстраждання і страх», як писав про це Арістотель — знакова постать для всього французького класицизму [110, 363].

Характерною була тенденція *елітарного* підходу до міфів, що відповідала загальній раціоналістичній основі. Писати треба не для «невігласів», яких «муки (розбещеної) Клітемнестри зворушують не менше, ніж страждання (добродетельної) Пене-

лопи», вважав Ж. Шаплен [110, 276]. Йому вторив І. Ж. Піле де ля Менард'єр: «Якщо народ є дотичним певною мірою до цього величного видовища, то лише як сторонній споглядач; осягнути сутність таких піднесених речей він не спроможний». Страта Клітемнестри, що спіткала її за злочини, «не здатна налякати жінку з юрби (...) Події, що представляють у цьому жанрі, простим людям недоступні, оскільки мають на меті напучувати можновладців на прикладах нещастя, що спіткали їхніх далеких попередників» [110, 303]. «Отже, видовища, що представляють у трагедії, приносять користь лише душам великим, які своєю величчю завдячують або високому походженню, або видатним достоїнствам, або шляхетному вихованню» [110, 304].

2

Ідеалістична розробка проблеми міфу в Німеччині велась зовсім іншим шляхом. Опікуваний державцями театр не відігравав для теоретиків міфу суттєвої ролі, а міф давноминулої доби республіканських чеснот не мав для митців нового покоління ніякого прецедентного значення. Міф як виявлення високої естетичної норми залишався у послідовників французького класицизму (І. К. Готшед) винятково *художнім* компонентом театру. Тривалий час заявляли про себе народний бароковий театр і традиції народної містеріальної культури. У всіх видах мистецтва відчувався вплив пієтизму.

Найсуттєвіші імпульси в Німеччині йшли спочатку від *археології* (в середині 18 ст. почали активно розкопувати Помпеї та Геркуланум, і Вінкельман уважно вивчав знахідки); вони поєднувалися з *лейбніціанством*, а воно до Канта сприяло виробленню синтетичного, панорамного погляду на світ, природу, історію, культуру. Уже у Вінкельмана спостерігаємо прагнення вивести *міфологію скульптури* за межі тільки художнього, пластичного явища й осмислити її в плані загальних категорій краси. Цю рису естетики і водночас світовідчуття у Вінкельмана відмітив Гете, коли писав, що цей учений «постав перед нами цілісним і завершеним явищем в античному розумінні слова» [9, 10, 161], тобто коли «здорова натура людини діє як єдине ціле, коли людина відчуває себе у світі як у певному великому, прекрасному і достойному цілому, коли насолода гармонією приводить її до чистого і вільного захвату...» [9, 10, 160].

У цьому судженні, що належить добі вже сформованих поглядів на міф, відобразилися їх найважливіші особливості, які Гете пророче відкрив уже у Вінкельмані. Міф — це *образ* єдності людини з самою собою і довкіллям, повноти і цілісності особистості, гармонії фізичного і духовного, індивідуального і загального в людині. Та цей образ виступає водночас і як сама *реальність*, оскільки названа єдність знайшла

відображення «в тисячі форм» буття⁵⁸, причому не тільки людського, а й *природного*. Ось чому, за словами Гете, побачивши таку людину, як Вінкельман, «Всесвіт, якби він міг побачити себе біля досягнутої мети, вигукнув би радісно і схилився б перед вершиною свого становлення та існування» [9, 10, 160].

Отже, німці співвідносили міф не з історичними подіями чи ідеєю державності⁵⁹, а зі *Всесвітом (Космосом), Природою*, при цьому природу розуміли «телеологічно», як такий собі універсальний рух до «мети», «до вершини власного існування».

В ту далеку добу, коли у горнилі Гердерової думки вже набувала своїх форм нова теорія міфу, відмінна від класицистичної, важливою допомогою для її створення слугували ідеї Джамбаттісти Віко (1668—1744), який доніс до свідомості штюрмерів, можливо одночасно із Шефтсбері, ідеї великого космогоніста, свого старшого сучасника, високошанованого ним Лейбніца⁶⁰. Та не тільки в цьому полягало його значення.

Віко був близький штюрмерам уже тим, що активно протистояв раціоналістичній філософії Декарта, Паскаля, Локка; він віддавав перевагу метафізиці, яка для нього, як потім для Канта, «базувалася вже не на нерухомій сутності, що розглядалася в її атрибутах, а на її русі, становленні» [141, 2, 383]. Картезіанську ідею актуальної істини Віко не визнавав, він і тут (йдучи за Лейбніцем) угадав наперед Канта, прагнучи досліджувати думку в її становленні і формуванні. Наслідуючи Платона, одного з найулюбленіших своїх авторів (і, додамо, німецьких штюрмерів), Віко заперечував матеріалізм Гассенді, вважаючи, що атом не може бути «першопричиною», а є лише «першотвором». У цьому він виступив як зв'язуюча ланка між Я. Беме і Ф. В. Шеллінгом, які також намагалися уявити «*передбуття*»; від цих чотирьох напрям ішов до Гетевих Матерів у «Фаусті-2», що вартували «*наперед існуючі*» форми буття.

Віко обґрунтував цінність минулого як закономірного етапу загального становлення і цим підказав напрям для Гердерової думки. В історіософії Віко багато у чому вгадав наперед Гегеля. «Теорія прогресу була для Віко нібито земля обіцяна» [141, 2, 389]. На його думку, історія як феномен розвитку суспільства і як наука формується у вигляді реалізації, саморозгортання «думки роду людського»; цю ідею потім осмислив Лессінг у «Вихованні роду людського». Витоки права Віко прагнув побачити в одвічній «свідомості людській», а не в ініціативі окремого законодавця; цим він дав поштовх для філософії права Карла Савіньї, кумира «гейдельберзьких романтиків».

Віко наблизився до поняття «ноосфери» у вигляді «свідомості людства», у якій через рефлексію створюється певний вищий світ, де «розум знаходить сам себе у своїй тотожності і безперервності» [141, 2, 388]. У цій сфері «свідомості людст-

ва», в цьому світі «здорового глузду роду людського», у світі «філософії авторитету», як він висловлювався, «все рухається, все примирюється, все виправдовується» [141, 2, 388] і «перетворюється, набуваючи дедалі розумніших форм» [141, 2, 389]. Тут діє вічний і незмінний дух історії, те, що Н. Маккіавеллі назвав «силою речей», Дж. Бруно — «загальною інтелігенцією», Т. Кампанелла — розумом, який править світом, Гегель — «світовим духом» [141, 2, 379].

В реальному житті людини «історія світового духу» постає як «справжня драма», в якій, за роз'ясненнями Ф. де Санктіса, «все знаходить своє місце і пояснення: революція, тиранія, помилки, пристрасть, зло, страждання — як необхідні чинники і знаряддя прогресу. Кожний історичний етап має свої форми народження і життя, свою природу, з якої випливає сила речей, протонародна мудрість роду людського, людський здоровий глузд, колективна сила»⁶¹ [141, 2, 383].

Віко робить перехід до міфології, коли пояснює, як цей «людський здоровий глузд» об'єктивується — чи то у вигляді реальних осіб, через яких виражає себе (Гомер, Солон, Зороастр), чи то у вигляді уявних героїв (Геркулес). Згідно з Віко, міф наділений реальністю, але не в плані «зашифрованої» історичної достовірності, як для П. Корнеля або Д'Обіньяка, а в тому сенсі, що за уявними образами стоїть духовне начало, яке *реально* виявляє себе як результат «спонтанної» діяльності розуму, що не вдається до рефлексії, зрештою — як результат культуротворчої діяльності людини.

Згідно з Віко, уже на світанку свого існування людина наділяла атрибутом розумності довколишню природу. Освоюючи її крок за кроком, відкриваючи її фундаментальні закони, людина переконувалася в її розумності і намагалася встановити з нею контакт, збагачуючи її своїм розумом. Перші демони, духи, божества були реальним вираженням прихованої доцільності природи, її «спонтанного розуму». «Різного роду людську корисність, установлену для них, і різного роду допомогу, надану їм у випадку необхідності, вони уявляли як богів, і як таких вони їх боялися і поклонялися їм» [141, 2, 380]. Початковий етап формування історії як «світового духу» закорінений тут, у «божественній добі», тут «починається історія розуму в його самовиявленні — від чуттєвого стану, в якому розум ніби розпорошений, до стану рефлексії, в якому розум себе відкриває й утверджує» [141, 2, 382].

Віко мислив міф не як естетичну, а як гносеологічну й історичну категорію. Він стверджував не лише самоцінність міфологічного етапу людської цивілізації, що була відкинута назад у добу раціоналізму, не лише рівноправність усіх форм міфології, у тому числі будь-якої — первісної і грецької, архаїчної і олімпійської, не лише зв'язок міфології з природою й універсальним «розумом роду людського», що поступово

наповнював її. Віко обґрунтував думку про *повернення міфу*, коли «спонтанний розум», пройшовши певний цикл розвитку, знайде себе завдяки «рефлексії» на вищому рівні. Для німецької ідеалістичної думки, незважаючи на важливі відмінності в окремих концепціях, саме цей останній напрямок думки Віко виявився спільним. Осмислена по-новому логіка історії поставала як *рух до втраченої повноти існування*, до якого покликаний вести людину розум, збагачений зв'язком з *природою*. Ідеальна повнота буття вже була підказана міфом. Міф не втрачений назавжди, як із сумом констатували Руссо і Шиллер; людина мала повернутися до міфу як до повноти власного існування, але вже на вершині культури, коли б своїми вчинками вона виражала, втілювала закон як *іманентну собі силу*, а не підкорення закону, розглядуваному як зовнішня, чужа сила. Іншими словами, тут повинні були зустрітися свобода і необхідність, природа і культура. Віко започаткував проблематику *міфу як утопії*.

Основні відмінності міфу в німецькому ідеалістичному розумінні та раціоналістично-класицистичному розумінні в загальних рисах відображено в таблиці:

<i>Естетика європейського класицизму</i>	<i>Німецька ідеалістична естетика</i>
<i>Раціоналізм як загальна світоглядна основа розуміння міфу.</i>	<i>Ідеалізм як загальна світоглядна основа розуміння міфу.</i>
<i>Держава, монархізм як домінуюча змістова спрямованість міфу.</i>	<i>Природа, Всесвіт як домінуюча змістова спрямованість міфу.</i>
<i>Етицизм, стоїцизм як ідейна спрямованість міфу.</i>	<i>Естетизм, настанова на красу як ідейна спрямованість міфу.</i>
<i>Елітарність як міра доступності міфу.</i>	<i>Народність, універсальність міфу як міра повноти людської екзистенції.</i>
<i>Утилітаризм як особливість функціонування міфу в суспільстві</i>	<i>Самодостатність як міра функціонування міфу в мистецтві.</i>
<i>Гостра колізія між розумом і афектами, красою і потворністю в міфі.</i>	<i>Суперечлива єдність «аполлонічного» і «діонісійського» в міфі.</i>
<i>Жанрова і стилєва однорідність як принцип сприйняття і художнього відтворення міфу.</i>	<i>Жанрова строкатість і різноманітність як принцип сприйняття і художнього відтворення міфу.</i>
<i>Правдоподібність як настанова при сприйнятті міфу.</i>	<i>Закоріненість в природі (чудесному тощо) як вихідна точка для розуміння міфу.</i>
<i>Історизм як алегоричне підґрунтя міфу.</i>	<i>Історична і природна самодостатність міфу.</i>
<i>Алегоризм як естетична квінтесенція міфу.</i>	<i>Символізм як онтологічна (що відображає реальну приховану сутність природних сил) квінтесенція міфу.</i>

Доба Вінкельмана і Лессінга збагатила теорію міфу новими — естетичними — підходами; ключовим моментом тут можна вважати виступ Лессінга, спрямований проти раціоналістичної тенденції етицизму в розумінні античного міфу («Лаокон, або Про межі живопису та поезії», 1766)⁶². Обидва мислителі утвердили примат *форми* саме в переддень кантівської естетичної доби. Вінкельман, спираючись скоріше на Платона, ніж на Арістотеля, передав сутність розуміння міфу словами «шляхетна простота і спокійна велич». Він першим побачив у давньогрецькому міфі відображення *повноти* людського буття і пов'язав її не лише з громадським життям (про це знали вже французи), а насамперед з природою і свободою *внутрішнього* життя людини⁶³.

Штюрмери доповнили Вінкельмана тим, що пов'язали міф із стихією народного життя (Гердер), з повнотою та буянням природи («Прометей» Гете), з новим, індивідуалістичним, розумінням *геніальності*.

Хоча опублікований у 1790 р. «Фауст. Фрагмент» був ще далеким від радикальної зміни стилю у «Фаусті-1», він уже в такому вигляді надав потужного поштовху розвитку нової романтичної естетики, яку спільними зусиллями творили палкі шанувальники Гете — молоді літератори «єнської співдружності». Пафос природи, чаруючий колорит старовинної народної легенди, релігійність у поєднанні з пафосом вільнолюбства, бурлескний комізм, фантастика, вільна поетична форма і, нарешті, сама «фрагментарність» надрукованого — ці та інші риси Гетевого твору багато в чому визначили напрямок їхніх власних пошуків.

Німецький романтизм з'явився як естетика розширення й збагачення поетичних і змістових принципів літератури. В цьому ключі романтики суттєво оновлювали естетику міфу, що стала одним із найголовніших компонентів нової, романтичної літератури. В період існування єнської спільноти вони пов'язували міф з важливим для них синтезом «класичного» (вінкельманівського) та «романтичного» компонентів. Ф. Шлегель занотував у 1800 р.: «Найвищим завданням для всякого поетичного мистецтва є гармонія класичного та романтичного» [175, 1, 412—413]. Класичне, за Ф. Шлегелем, — це таке *цїле*, що «не знає розбіжності між видимим і справжнім, між грою і серйозністю» і є «єдиним і неподільним завдяки святковому життю вільних людей і священній силі стародавніх богів» [175, 1, 402; 372].

Чільні положення романтичної естетики міфу були проголошені ще до того, як побачив світ «Фауст-2» (1808), зокрема Ф. Шлегелем у «Вивченні грецької поезії» (1795) і в «Розмові про поезію» (1800), Ф. В. Шеллінгом у лекціях з філософії мистецтва (1799), а також у таких працях, як «Система

трансцендентального ідеалізму» (1800), «Бруно, або Про божественне та природне походження речей» (1802), «Про співвідношення реального та ідеального у природі» (1806). Багато цих принципів були втілені в поетичній будові «Фауста». Не проминуло уваги Гете і те, що нова, «природоцентристська» теорія міфу, яку саме розвивали Шлегель, Новаліс та Ф. В. Шеллінг, по суті, стала «яблуком розбрату» поміж ними та духовним батьком «єнського романтизму» Й. Г. Фіхте. Учення Фіхте принципово заперечувало самодостатність природи і, таким чином, унеможливлювало розвиток проблеми міфу в тому напрямку, який визначився в «єнській співдружності». У «Фаусті» ми знаходимо місця, співвіднесені з Фіхте в плані полеміки навколо поняття природи.

За рік до надрукування «Фауста-І» побачила світ «Феноменологія духу» (1807), що знаменувала початок «доби Гегеля» у філософії. Тож усі наступні зусилля романтичної філософії та естетики були спрямовані на обстоювання власних пріоритетів за умов панування гегелівської філософії. У різкій полеміці з Гегелем у 1820-ті роки Шеллінг розвивав своє розуміння міфу в «Філософії міфології» та в Мюнхенських університетських лекціях з історії філософії. Гете стежив за полемікою, і йому була ближчою позиція Шеллінга, який на чільне місце ставив природу, ніж теорія Гегеля про «відчуження» духу, що позбавляла природу її самостійного статусу. Відлуння цієї полеміки ми також знаходимо у «Фаусті».

Статтю «Вінкельман та його час», написану у 1804—1805 рр., коли вже наближалася до завершення робота над «Фаустом-І» і були визначені обрії подальшого втілення теми, можна розглядати як останнє прощання Гете з принципами вінкельманівської міфології. У самих романтиків ім'я Вінкельмана звучить дедалі рідше.

Провідна роль у формуванні нової естетики міфу належала Ф. В. Шеллінгу. Сучасний дослідник так резюмує внесок філософа: «Шеллінг не поділяв тих пласких тлумачень давньогрецької міфології, що розглядали міф як алегоричну форму вираження світогляду греків і тим самим лише як специфічний спосіб в особливому *визначати* загальне. За такого розуміння світ грецьких богів постає не як реальний світ, а як спосіб образного тлумачення реального світу; реальним світом з такої точки зору, зрозуміло, є *спільний* для будь-якого світогляду емпіричний світ з його необхідністю (...) Якщо ми хочемо зрозуміти грецьку міфологію, то повинні переживати її як абсолютну реальність, — ось висновок Шеллінга» [53, 120].

Шеллінг у своєму розумінні міфу спирався на філософію тотожності природи і свідомості. Свідомість зароджується в бутті, первісною формою якого є природа. Міф виникає як вираження свідомості, вкоріненої в природі; міф — це частина

природи і водночас елемент свідомості. Через міф свідомість пов'язана з природою. Те, що міф невід'ємний від природи, знав ще Гердер, але Шеллінг надав цій думці стрункої, філософськи обгрунтованої форми.

Важливим висновком з цієї думки було те, що в міфі чуттєве (природа) нерозривно пов'язане зі свідомістю (суб'єктом), і обидва постають у нерозривній єдності. Ф. Шлегель зауважив, що в міфі «те, що непідвладне свідомості, є доступним чуттєво-духовному спогляданню» [175, 1, 390].

У цих уявленнях слід шукати витoki німецької «утопії»: адже міф, говорячи мовою Канта, являє собою неподільну єдність необхідності (природи) і свободи (свідомості). Ось чому міф, з погляду романтиків, саме й відображає втрачену «органічну повноту» (Ф. Шлегель) життя.

Романтична естетика, взявши за основу це принципове твердження, далі розвиватиме теорію міфу, дедукуючи з нього окремі положення. Так, до теорії міфу долучиться *спінозіанство*, яке в часи раннього Шеллінга ототожнювали з ученням про природу; але ми зауважуємо й потужний відгомін штюрмерського розуміння природи як джерела міфу. Природу сприймають як динамічне, завжди неспокійне, мінливе, метаморфічне і навіть хаотичне начало. «Міфологія — це художній витвір природи (...), усе в ній пов'язане і перетворене, усе узгоджується й перемінюється...» [175, 1, 391]; «Найбільша краса і найкращий порядок — це все ж таки краса й гармонія хаосу (...), того хаосу, який становила стародавня міфологія та поезія» [175, 1, 387]. Основа міфології — це «щось первісне, неповторне, абсолютно нерозривне» [175, 1, 391].

Синтезуючи вчення Віко і Гердера про поезію як «мову давнини» з ученням Шеллінга про тотожність міфу і природи, Ф. Шлегель сміливо ототожнював міф з усією стародавньою поезією, яка постає в нього як «один неподільний завершений витвір» [175, 1, 398]. У цьому випадку стародавня поезія позичає в природи всю її повноту, різноманітність і водночас суперечливість. У ній «проступає зрештою первісна природа і міць, а скрізь наївну мудрість просвічує невпорядковане безладдя чи глупота й безглуздя. Бо саме в тому й полягає джерело будь-якої поезії, щоб відкинути закони правильно мислячого розуму і занурити нас у прекрасне безладдя фантазії, у первісний хаос людської природи, для якого я не можу добрати кращого символу, як мерехтливе розмаїття стародавніх богів» [175, 1, 391].

Активно дедукуючи, думка Шлегеля приходить до Шекспіра, творчість якого є справжнім втіленням природи; цей постулат, висунутий свого часу Гердером та Гете, ніколи потім не заперечувався романтиками. Філософ порівнює творчість Шекспіра з міфологією: спорідненість проступає «в конструкції цілого». «Так, це майстерно створене безладдя, ця

чарівлива симетрія суперечливостей, це вражаюче вічне чергування піднесення та іронії, що пронизує навіть найдрібніші частини цілого, вже самі по собі здаються мені прихованою міфологією» [175, 1, 391].

Ф. Шлегель пов'язує з міфом *іронію*, адже вона являє собою «ясне усвідомлення вічного руху, безкінечно повного хаосу». «Немає нічого дотепнішого та більш гротескного, ніж стародавня міфологія (...) саме через її містичність» («Ідеї», 1799) [175, 1, 360].

Тут слід шукати витoki такого оригінального розуміння на рубежі століть *комічного* в античності та надзвичайно високої оцінки, даної йому романтиками. Символом стародавньої поезії робиться Арістофан (з деякими застереженнями); а найбільшим здобутком естетичного синтезу давнини тепер вважають *змішані* жанри, наприклад драматичну тетралогію, де показ трагічних подій завершувався сатиричною драмою. Найдосконалішим же витвором майбутнього Ф. Шлегель проголошує комедію, де естетична категорія «комічного» з часом перетвориться на категорію «радісного». Такою чарівною була магія «філософії тотожності» та природи!

Ф. Шлегель починає бити на сполох: «Потрібно повернутися до давнини та природи» [175, 1, 380]; «Нашій поезії не вистачає серцевини, яку в давній поезії становила міфологія. Саму суть того, чим сучасна поезія поступається перед античною, можна передати коротко: у нас немає міфології» [175, 1, 387]. Та вона вже скоро з'явиться, вже готові необхідні для цього передумови. «Фауст. Фрагмент» Гете і роман Новаліса «Генріх фон Офтердінген» так оцінені Ф. Шлегелем: ця література вже «виходить за межі тільки людського життя, вона прагне охопити весь світ разом з природою, внаслідок чого так чи інакше переходить уже до сфери науки, пред'являючи читачеві дедалі складніші вимоги. До такої літератури ми зарахували б твори, справжньою метою яких буде повернути поезію до її витоків, відродити міфологію та повернути стародавнім легендам їхній втрачений зміст; а також поезію, що прагне опoетизувати ворожу їй стихію буденного життя або знищити це протистояння; при цьому іноді може здатися, наче вона хоче вбратися у форми і строї цього життя — я маю на увазі роман» [175, 1, 15].

Романтична теорія міфу, майстерно дедукована Ф. В. Шеллінгом та Ф. Шлегелем з «філософії тотожності», мала для Гете філософськи переконливу силу. Особливо це стосується твердження про природу *живу*, динамічну, повну, різноманітну та продуктивну, бо при такому розумінні вона вже переставала бути раціональною абстракцією спінозіанства («природа — це субстанція як позадослідне знання про неї»), фіхтеанства («природа — це *Не-Я*») чи гегельянства («природа становить агонію поняття», за іронічним парафразом Шел-

лінга). Поету було близьке твердження про органічну *повноту* людського буття, заснованого не на чуттєвих імпульсах прихованої в людині природи («афектах»), а на Природі як універсальному рушійному принципі; твердження про *об'єктивну* основу художньої форми, закорінену також в природі. Таке розуміння природи не заперечувало, а навпаки, заохочувало *свободу* творчого самовираження, бо воно не відкидало в цілому штюрмерську ідею «геніальності». Таким розумінням переборювався «руссоїстський» розбрат між природою та *культурою*. Та головним для Гете було те, що при такому розумінні природа зберігала своє верховенство над усім буттям, включаючи індивідуальне життя людини і долю її безсмертної *ентелехії*, існування якої поставало як *реальне*, і тепер вона вже претендувала на своє законне місце в Природі після завершення земного шляху людини.

Романтична теорія міфу дала Гете багато творчих імпульсів; варто лише вказати на його уявну мандрівку на Схід. Він немовби поділяв занепокоєння Ф. Шлегеля тим, що «класична давнина і сучасна романтична епоха становлять закінчену протилежність»; і якщо, на думку Ф. Шлегеля, мистецтво «постає об'єднаним досконалою красою (...) без взаємного ущемлення» в Індії [175, I, 15], то Гете відкрив цю «єдність і найвищу красу» в середньовічній перській поезії.

4

«Фауст» подає в завершеному вигляді Гетеве розуміння міфу, яке значною мірою склалося в діалозі з філософією Фрідріха Вільгельма Шеллінга (1775—1854). Можна сказати: якщо над першою частиною твору витає дух Гердера, то над другою — Шеллінга.* Серед багатьох інших філософів Шеллінгу належить особливе місце в творчості і житті Гете⁶⁴.

Творче спілкування Гете і Шеллінга почалося в 1798 р., коли Шеллінг надіслав поету свої «Ідеї до філософії природи». Після ознайомлення з книжкою, назва якої нагадала йому головний трактат Гердера, й особистої зустрічі з філософом Гете занотував у щоденнику: «Для мене він буде потужним стимулом у роботі». У 1800 р., прочитавши наступну роботу Шеллінга, Гете відповів йому: «Я рідко відчуваю потяг до тієї чи іншої теорії, але до Вашої я, без сумніву, відчув його». Про діалог «Бруно, або Про божественний і природний початок речей» (1802) Гете писав: «Те, що я розумію в ньому, або думаю, що розумію, є досконалим і відповідає моїм найглибшим переконанням».

Листування Гете і Шиллера викликає враження, що Шиллер просто ревнував свого великого друга до Шеллінга і тому нерідко намагався підтримати Гете в його скептичному ставленні до деяких ідей цього філософа. Причому робив це своєрідно: навіював Гете думку, що той сам, не гірше від усіх

філософів, розуміється на тонкощах трансцендування і дедукування. Гете відповідав на такі сентенції стримано, він не бажав сперечатися ні з Шиллером, ні з Шеллінгом.

Шиллер стояв на позиціях кантіанства й обережно намагався прилучити Гете до кантіанства у своєму розумінні; а Шеллінг тяжів до спінозіанства і, будучи вдвічі молодшим за Гете, взагалі не міг сподіватися на те, щоб якось впливати на його філософські погляди. І все ж листування між ними свідчить, що Гете з більшим інтересом сприймав ідеї «пантеїста» Шеллінга, ніж кантіанця Шиллера. І це зачіпало самолюбство останнього.

На користь Шеллінга слід сказати, що він не звертав уваги на протидію Шиллера. Лише один раз він наважився підкреслити свої права на дружбу з великим поетом, коли, видаючи у 1830 р. лекції з міфології, звелів надрукувати книжку такого самого формату і тим самим шрифтом, яким було видано книжку листування Гете і Шиллера.

Ідею становлення та ідею тотожності, сприйняті в плані філософії Шеллінга, можна вважати естетичною основою другої частини «Фауста». Герой мандрує історичним і міфічним часом, він спостерігає з'яву нових світів зі світових вод, сходять у земні надра до Матерів, щоб у них знайти первісну сутність світу і возз'єднати її з сучасним. Образ Фауста постає перед читачем у процесі становлення. Становлення — це тотожність ствердження і заперечення. Кожна дія являє собою замкнуте ціле зі своїм колом персонажів, із викінченим сюжетним завданням. Це начебто етапи внутрішнього, духовного становлення Фауста. Всі вони чергуються за принципом, який Гете назвав філософським терміном «потенціювання», тобто сходження сходинками розвитку. Фізичну єдність світу виражає *природа*, естетичну — закорінена в ній своїми витокami *міфологія*, духовну — *культура*, яка підносить природу і міф на вищий щабель і тим повертає людину до втраченої колись органічної повноти існування.

ЧАСТИНА II

Образи першовитоків життя
у "Фаусті"

Той, хто заздалегідь відкидає природу як недуховне, сам себе позбавляє матеріалу, всередині якого і з якого він може розвинути духовне (...) Думки, що з самого початку відокремилися від природи, подібні до рослин, яким бракує коріння, або — ще краще — до тих ниток, які пізнім літом плывуть у повітрі, однаково неспроможні ні досягнути неба, ні силою власної ваги торкнутися землі.

Ф. В. Й. Шеллінг. До історії нової філософії

1. Питання про «ентелехію» у «Фаусті»

У той час, коли класицистів інтерес до міфу привів до поглибленого вивчення першоджерел античної естетики (Арістотеля, Горация), в німецькій ідеалістичній естетиці нове розуміння міфу дедалі рішучіше вело до заглиблення в *натурфілософію*.

Європейський раціоналізм виразив своє ставлення до зв'язки «міф — природа» словами Вольтера, який стверджував, що «Хаос греків, *Кахут* фінікійців, *Тогу-богу* халдеїв і євреїв» та ін. позбавлені сенсу з погляду розуму, бо «просто протилежні всім законам природи», «тяжінню і законам гідростатики»; «Хаос одвічно існував лише у наших головах і прислужився лише до створення чудових віршів Гесіода й Овідія» [49, 333]. У самій же природі панують «порядок, дивовижне мистецтво, механічні й геометричні закони, поширені у всьому Всесвіті, численні засоби і цілі у всьому» [49, 334]. Зв'язок з природою перших уявлень людини про світ був не на користь розуму: «Емблеми божества виявилися першоджерелом забобонів (...) Наважившись представити Бога в образі людському, наша мізерна уява (...) надала йому також людських вад (...) Ще гірше було, коли божество втілювали в образах, узятих з тваринного й рослинного світу: бог тоді ставав биком, змією, крокодилем, мавпою, котом і ягням; він їв траву, свистів, мекав, поїдав інших і давав поїдати себе». Словом, «якби до наших днів не дійшли пам'ятки цих забобонів, ми навряд чи змогли б повірити тому, що про це розповідають» [49, 391]. Таким чином, раціоналізм намагався розвести природу й мислення і на цій основі дискредитувати міф як *форму мислення*.

В німецькій естетиці, навпаки, поступово складалось уявлення про *становлення* як тотожність природи і мислення, становлення, в якому міфологія посідала своє закономірне місце. Історія людини починалася задовго до її появи на історичній арені. Розум мав не ізольований від природи характер і не був ворожий до неї. В людському розумі і феноменах природи діяли однакові сили, «начебто одна невідома рука у всьому Всесвіті одночасно завела всі годинники» (Лейбніц). Духовність — потенційна властивість природи, вона виявляється тим відчутніше, чим ближче до людської історії. Такий погляд надавав людському існуванню впевненості, самодостатності, оптимізму. Він встановлював зв'язок людини з нескінченним і вічним початками і наділяв її існування *нескінченим* змістом.

Уся проблематика німецького ідеалізму зводилася зрештою до питання про *вічне буття* душі; філософія була зайнята пошуками такого обґрунтування і знаходила його у *природі*. Картезіанський раціоналізм лише абстрактно постулював безсмертя, сам же факт екзистенції пов'язував із самовідчуттям мислячого суб'єкта (Вольтер: «Декарт запевняє, що душа тотожна думці» [49, 130]). Гете принципово відкидав «нооцентричні» вчення про буття, тобто такі, що виводять його з мислення. Очевидно, богословське вчення, згідно з яким людина одержала душу з рук Бога, за Його «Словом» чи «Думкою», також здавалося Гете «нооцентричним».

Так само рішуче відкидав Гете ту частину вчення Фіхте, яка розглядала людську екзистенцію як продукт автономної свідомості («Я») у відриві від природи і тим самим уникала кардинального питання ідеалізму — про вічність душі. Відомо, що Гете не підтримав Фіхте, коли університетське начальство (несправедливо) звинуватило філософа в «атеїзмі». Першоджерелом і кінцевим пунктом душі є для Гете природа, не залежна як від свідомості, так і від авторитарного (божественного, демонічного) початку; з нею людину споріднює *діяльнісне* начало. Людина повинна вільно підкоритися діяльнісним імпульсам, що *виходять з природи*, як умові існування всього, що народжено в природі. «Людина мусить вірити в безсмертя, вона має на це право, це в її натурі, і вона може спиратися в цьому на релігію, — говорив Гете Еккерману, — але якщо філософ шукає докази безсмертя нашої душі в релігійній легенді, то це легковажно і непереконливо. Для мене переконаність у нашому майбутньому існуванні виникає з поняття *діяльності*; бо якщо я невтомно дію до кінця мого життя, то природа зобов'язана надати мені іншої форми існування, коли ця теперішня буде неспроможна утримувати мій дух» [22, 4 лютого 1829 р.].

Поет упевнено відчував себе, коли знав, що душа перебуває у владі його власного фізичного буття, а через нього — у

зв'язку з нескінченною природою: «Я не сумніваюсь у продовженні нашого існування, оскільки природа не може обійтися без ентелехії. Але всі ми безсмертні не однаковою мірою, і хто хоче в майбутньому виявити себе як велику ентелехію, мусить уже зараз бути нею» [22, 1 вересня 1829 р.]. Отже, безсмертя — в руках самої людини.

Гете наділив свого Фауста цим прагненням стати ентелехією «вже зараз», у земному бутті, і знайти її завдяки невтомним прагненням і діяльності. В першому варіанті 5-ї дії («Фауст-2») Гете називає «ентелехією» душу Фауста, яку ангели обережно приймають, щоб піднести в Емпіреї [1, 750]:

Чернетка

Остаточний текст

Chor der Engel (Faustens *Entelechie*
heranbringend).

Хор ангелів (забираючи *ентелехію*
Фауста).

Sie erheben sich, Faustens *Unsterbliches*
entführend.

Здіймаються в небо, забираючи
з собою безсмертну частину Фауста.

Питання про першопочатки світу й людини проходить у «Фаусті» червоною ниткою. Гете неодноразово повертається до проблеми витоків душі і підвалин людської екзистенції. Це, зокрема, непрості роздуми героя над перекладом Біблії, мандри Фауста до Матерів, філософський монолог Бакаляра про «Я», що створює світ, це образ створеного в колбі Гомункула, суперечка Анаксагора з Фалесом про походження сущого, розповідь Мефістофеля про своє народження з морозу та ін.

2. Бемеанські алюзії у «Фаусті»

1

Розмірковуючи про повноту природи і суперечливу єдність її складових, про її рушійні сили, таїну її начал і вічне повернення до неї, Гете і творці класичного ідеалізму на зламі століть не могли обминути увагою філософію Йоганнеса Екгардта (1260—1328) і особливо Якоба Беме (1575—1624). Сучасний дослідник наголошує: «Екгардт, очевидно, дав класичне визначення містичним пошукам «першовитоків буття», тому не випадково схильна до таких пошуків романтична традиція в Німеччині так часто зверталася до творчості Екгардта та Беме» [53, 350].

Важливо спочатку зупинитися на тому, що було спільного між А. Беме, з одного боку, та Гете і романтиками, з другого. У Беме є спільна для всіх них думка про те, що у світі «все перебуває в постійному русі, у безперервній зміні та мінливості» [175, 2, 139]. Беме створив образ «вічно народжуваного та мінливого світу, де все взаємопов'язано, а людина є центром усіх взаємозв'язків» [35, 15]. У цього філософа, який ототожнив у дусі пантеїзму Бога і природу, навіть Бог (на думку

Шеллінга) «мислиться у спосіб, що передбачає певне історичне розгортання його сутності у часі та просторі» [169, 2, 577].

Засновники німецького ідеалізму знайшли в Беме діалектику, представлену у вигляді первісних елементів. У нього добро і зло, Бог і диявол — не просто протилежні сутності, що співіснують; вони фактично обумовлюють існування одне одного. Беме задовго до Спінози відмовився розглядати негативне начало як *деструктивне* для світобудови. Все суще споконвіку внутрішньо дуалістичне, але цей дуалізм становить необхідну умову його існування. Такий погляд на проблему суттєво відрізнявся від середньовічного дуалізму, згідно з яким протилежні якості взаємно несумісні. Беме писав у своїй книзі «Аврора, або Ранкова Зоря»: «Скрізь знаходиш дві якості: одну добру, а другу погану, котрі у сім світі у всіх силах, зорях та стихіях, так само як у всіх істотах,— нерозлучні одне з одним, злютовані, як щось єдине (...), в людях, звірах, птахам, гадді, — поспіль в усьому сутньому; в золоті, сріблі, олові, міді, залізі, сталі, дереві, у рослинах, листі і траві, також у землі, камінні, воді і в усьому, що тільки можна дослідити»⁶⁵ [35, 21; 47].

Головним риторичним прийомом Беме стало *уподібнення*, порівняння. Застосовуване систематично, воно набуває нового змісту, а саме — підкреслює діалектичну єдність світу, його внутрішню тотожність, коли врівноваженими й однаково потрібними є добро і зло, світло і морок, рух і спокій. «Подібно до того, як у природі все тече, панує і вічно існує добре і зле, так само все відбувається з людиною» [35, 23]. «Розплющіть очі вашого розуму, я хочу розкрити вам у вашому тілі, а також у всіх суших речах — в людях, птахам, звірах та гадді, як і в дереві, камінні, зелені, листі і траві, подібність до святої Трійці Божої» [35, 63]. Від цих роздумів шлях веде до «світової гармонії» Кеплера і Лейбніца, до космогонії Гердера, до філософії тотожності Шеллінга, до антиномії добра й зла у «Фаусті», втіленої в образі «духа заперечення» — Мефістофеля. Уподібнюючи духовні процеси природним, земним, змальовуючи світ яскравими, соковитими барвами (вказемо лише на пластично виліплений образ дерева, з якого починається «Аврора»⁶⁶), Беме мимоволі утверджує тотожність між світом матеріальним та ідеальним, природою та духом, що цілком відповідало філософським шуканням на зламі століть.

Містицизм Беме також не міг залишити байдужими романтиків і Гете; він спонукав їх до далекосяжних висновків. Беме була притаманна своєрідна манера підсумовувати свої думки. Він підводив їх під поняття «*таїни*»: «Зауваж тут глибоку таємницю»; «А зараз зауваж тут сокровенну таїну Божу»... Згідно із співзвучною думкою Ф. Шлегеля, «найвище — незбагненне і непередаване, інакше кажучи, вся філософія вимушено містична. Це цілком природно, бо вона не має і не мо-

же мати ніякого іншого предмета (для осягнення), окрім того, що становить таємницю всіх таїн; диво можна передати тільки дивним шляхом» [175, 2, 224]. Звідси стає зрозумілою й цілком свідомо настанова на «фрагментарність», що визначала стиль філософствування не лише поетів-романтиків, а й Гете. Діалектика, на думку Ф. Шлегеля, закорінена в «таїні»: саме від неї бере початок «та форма філософії, що притаманна їй і зберігається за будь-яких умов, — діалектична (...) Сутність її полягає саме в цьому обміні (думками. — Б. Ш.), у цьому вічному пошуку і *неможливості повного набуття*, у тому, що при нашій жадобі пізнання нам дається ковток істини, але ще більше залишається прихованим» [173, 2, 224—225]. Гете також відверто проголошував настанову на певний естетичний езотеризм: «Посвячені знайдуть вищий зміст прихованим у таємних символах (...) Найкраще було б написати взагалі щось зовсім незрозуміле, щоб тільки друзі й близькі могли повністю збагнути істинний зміст (написаного. — Б. Ш.)» [4, 402—403].

Але «таємниця» не затемнює життя, вона, навпаки, посилює блиск і мінливі переливи його барв. Диво породжує почуття причетності до найвищого буття і поглиблює почуття повноти власного буття. Ось чому поетичний світ «Західно-східного дивану» залитий сонячним світлом, пронизаний любов'ю та радістю, а наймістичніша сцена всього «Фауста» — вознесіння душі Фауста в Емпіреї — пройнята пафосом безмежного торжества; і так само в зображенні Беме «кипляча, наростаюча, торжествуюча радість в Бозі робить небо святковим і мінливим» [35, 54].

Як і Я. Беме, штюрмери, а потім і романтики схильні були розглядати в містичному плані *кохання* (любов); вони, зокрема, наділяли його космогонічною силою. Знаменитий образ із Шиллерової «Оди до Радості» — «Радість квіти розвиває / І розгін дає сонцям»⁶⁷ — це майже дослівна цитата з «Аврори» Беме. Пантеїстично захоплений дух його вселенської любові передався релігійному філософу-романтику Фрідріху Шлейєрмахеру («Промови про релігію»), а ще раніше втілювався у сцені «Садок Марти» («Фауст-1»), де закоханий Фауст пояснює Маргариті — фактично в термінах Беме — ідею нерозривної єдності, якою пов'язані між собою «Щастя, Серце, Бог, Любов». Славою космічному Еросу, який райдужним сяйвом охоплює небо і море, осанною на честь природних стихій («Element' ihr alle vier!») завершується зворушлива історія Гомункула у «Фаусті-2».

Ідеї філософської *утопії* як віднайдення мислимої повноти людського буття (Фіхте, Новаліс, Гете та ін.) також могли житися імпульсами філософії Беме. В дусі цілком містериального розуміння людської екзистенції Беме ставить перед читачами своєї «Аврори» завдання самовдосконалення на основі

«природи нового життя», що виникає «у зношеному тілі існуючого світу; в цьому тілі народжується живий дух, а з цього духу виходять світло й розум» [35, 63]. Шеллінг так пояснює цю думку, співзвучну плину його власних думок: «Ідея впала в природу, але не для того, щоб загрузнути в матерії, а для того, щоб через неї знову воскреснути духом, і насамперед людським духом» [169, 2, 520]. Цю ідею «нового життя», духовного оновлення ми знаходимо в основі образу Фауста у творі Гете.

2

Містеріальний шлях Фауста пролягав від мороку «таїни» до торжества вічної любові і світла, в яких однаково щедро виявляє себе Природа. У 3-й сцені Фауст прагне відкрити таїну першопочатків буття в таємниці Святого Письма⁶⁸. Після сповненої драматичними переживаннями ночі вчений проводить пасхальний ранок на природі серед людей, відчуючи приплив нових сил. Він знову повертається до життя, але немовби зовсім іншою людиною. В темряві ночі (ніч — це улюблений для поезії злам віків алегоричний образ зародження нового життя) він звертається подумки до першовитоків життя. Та несподівано мить душевної наснаги минає, і струмінь жаги до життя спадає. В такому настрої він починає перекладати Євангеліє, де йдеться саме про початки життя, — те місце тексту, що має для нього глибоку *особисту* цінність. Його настановою віднині стає відмова від буквального розуміння книжної мудрості. В «таїні» закорінена суперечка; Фауст вступає у вільний інтелектуальний діалог зі Святим Письмом. Він прагне знайти в Євангелії відповіді на питання життя, що мучить його:

Geschrieben steht: «Im Anfang war das
Wort!»

Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter
fort?

Ich kann das Wort so hoch unmöglich
schätzen,

Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.

Geschrieben steht: Im Anfang war der
Sinn.

Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und
schafft?

Es sollte stehn: Im Anfang war die **Kraft**!
Doch, auch indem ich dieses

niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei
nicht bleibe.

Mir hilft der Geist! Auf einmal seh ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die
Tat!

Написано: «Було в почині *Слово*!»

А може, переклав я зразу помилково?

Зависоко так слово цінувать!

Інакше треба зміркувать,
Так внутрішнє чуття мені говорить.
Написано: «Була в почині *Мисль*!»

Цей перший вірш як слід осмисль,
Бо ще перо тобі біди не натворить.
Хіба ж то мисль і світ і нас створила?

А, може, так: «Була в почині *Сила*!»
Пишу, і сумнів душу огорнув:

Я, мабуть, знову суті не збагнув...

Та світ саянув — не зрадила надія,
І я пишу: «Була в почині *Дія*!»

В його пам'яті спливає бесіда з Духом Землі («Інакше треба зміркувати, / Дух просвітив мене нарешті»; «Я, мабуть, знову суті не збагнув... / Дух допоміг! Не зрадила надія»). В ту ніч Дух залишив ученого, бо той, належачи до царини книжної мудрості, кабінетної думки, слова, був далекий від діяльного життя. Фаусту запали в душу слова Духа: «В життя потоках, у морі дії / В'юся вгору, вниз» — «In Lebensfluten, im Tatensturm / Wall ich auf und ab»; він доходить висновку, що основою життя є діяльність, рух, дія; тому він називає Духа «діяльним» — «geschäftiger Geist». Ось чому тепер, подолавши нарешті сумніви, він перекладає «Слово» як «Дія». Відкинувши буквальный переклад, Фауст тим самим відкидає ідею актуальної істини; істина має особистісний сенс, а відтак — сенс ціннісний.

Оскільки мотив першопочатків життя надзвичайно важливий для всього твору, ми розглянемо його тут докладніше в контексті філософії Беме. Євангеліст вживає термін «слово» («Спочатку було Слово») в типово богословському значенні, за яким усе помислене і назване Богом є реальністю без «перехідних» етапів, оскільки Бог не знає розподілу на «поняття» і «річ», «свідомість» і «матерію», «сутнє» і «видиме». В такому значенні «слово» тотожне «дії». Гете, без сумніву, знав про таке трактування змісту, хоча б тому, що про нього говорив у «Тімеї» Платон, воно входило до творів І. Канта і згадувалось у філософських лекціях Ф. В. Шеллінга.

Фауст у своєму перекладі («Була в почині Дія») цілком свідомо розбиває тотожність, тобто інтерпретує це місце зовсім інакше і надає йому нового змісту. У нього виходить, що сакральне слово «дія» («діло») відноситься зовсім не до Бога (бо в такому разі тотожність, без сумніву, збереглася б), а до якогось *іншого* начала, позбавленого такої тотожності й однозначного за своїм глибинним змістом.

Цим першопочатком може уявлятися існуюча ще до всякого буття, «позбавлена свідомості» основа, яка не є Богом (бо Бог має основу в самому собі). Такий поворот думки знаходить відповідність у філософії Я. Беме. Філософ у «Аврорі» нетрадиційно для свого часу порушив питання про початки Універсуму, яке полягало в тому, що нібито існуванню Бога передувало якесь «передбуття», або, за роз'ясненням Ф. В. Шеллінга, якась потенція, нерозгорнута сила, свого роду бездуховна природа [53, 228; 463].

В момент написання розглянутої нами сцени⁶⁹ Гете активно переборював раціоналістичний пантеїзм свого світосприйняття. Тотожність «слово — діло» означала б тотожність у дусі Спінози «Бог — природа» з усіма висновками, що випливають звідси. Гете переборював розуміння світу, засноване на механічній каузальності. Початки Бога й природи, що містяться поза тим чи другим, означали б можливість поступального руху й розвитку світу.

Сценою перекладу не вичерпуються ремінісценції з Беме в першій частині. У наступній сцені відбувається розмова між Фаустом і Мефістофелем. Мефістофель проголошує, що він — це «частина від тої частини, яка *спочатку була всім*, частина мороку, що породив світло (...), яке нині оскаржує права у своєї матері ночі». Як бачимо, і цього разу ми дізнаємося з уст Мефістофеля про якусь спільну основу для мороку і світла («частина від тої частини») в дусі філософії Я. Беме. Ця основа — якась безпросвітна тьма, де в нерозрізненній тотожності, ще «нерозлучні одна з одною, злютовані як щось єдине», перебувають «дві якості» — «одна добра, а друга погана».

Пантеїстична, нерухома тотожність Бога й природи, духа й матерії, світла й мороку виключала б можливість «діалектичної» суперечки між ними, яка тільки й може бути джерелом розвитку. Тож Гете розводить частини рівняння до протистояння, яке, проте, має спільну основу. В *цьому плані* образ Мефістофеля набуває нового, порівняно з «народною книжкою», значення. Він перестає бути одіозним дияволом, лише представником інфернальних сил, творцем зла чи спокусником слабкодушких людей. Він *разом* з Богом має *спільну* основу. Цим фактом пояснюється приязне спілкування обох на небі («Пролог на небі»), куди ця істота має вільний доступ. Мефістофель, за словами самого поета, — це «живе узагальнення широкого осягнення світу» [22, 10 січня 1825]. Такий підхід звільняв Гете від необхідності дотримуватися жорстких теологічних рамок у трактуванні образу «ворога роду людського».

Подібно до того, як «на небі» Мефістофель — антипод Бога, з яким він має, за задумом автора, спільну основу в «передбутті», так само і на землі Мефістофель — діалектичний антипод Фауста, з яким він утворює з ним такий собі «парний» образ. З цього погляду стає зрозумілішим незвичний і поетично сміливий задум Гете — відправити Фауста до Матерів — у світ «першооснов» усього сушого і прилучити до спільного «передбуття», поруч з Богом і Мефістофелем, також і Людину.

3

Подальший розвиток ремінісценцій філософії Я. Беме ми знаходимо у сценах «Темна галерея» та «Лицарська зала» 1-ї дії «Фауста-2», що саме пов'язані з образом «праматерів». Коли Фауст прохає Мефістофеля допомогти йому викликати живі образи Гелени і Паріса, той радить йому спуститись у «глибину» (Беме) до богинь Матерів і викрасти у них вогненний триніжок — чарівний засіб усіх можливих перетворень.

Відомості про різні трактування сукупного образу «праматерів» наводить О. А. Анікст [28, 505 наст.]. Сам Гете на запитання П. П. Еккермана щодо цього незвичайного образу вказав на одне місце у Плутарха, де повідомляється, що «у Старо-

давній Греції мовилося про Праматерів як богинь. Ось і все, чим я зобов'язаний переказу, решта — це моя вигадка» [22, 10 січня 1830]. Дійсно, в біографії Марцелла (розд. 20) Плутарх розповідає про місто Енгіон на острові Сицилія, що перебував під опікою богинь — Матерів, яким був присвячений храм. Далі наводиться стислий опис храму. Досліджено також, що у кельтів і германців існували богині — Матері, Матрони, чий функції були споріднені з функціями таких індоєвропейських богинь, як Юнона, Кібела, Ісіда⁷⁰.

Побутує думка, що увагу поета могла привернути також розповідь про Платона в діалозі Плутарха «Про зруйнування оракулів» (розд. 22). Відповідно до уявлень засновника платонізму, різноманітні світи розташовані у вигляді гігантського трикутника, всередині якого знаходиться «світове вогнище», а в ньому киплять «задуми, форми й першообрази всього того, що вже відбулося й що ще має трапитись». Раз у десять тисяч років усі побожні душі можуть побачити цей прихований світ за допомогою містерій [1, 705]. Зрозуміло, що з платонівським ученням «про періодичне перевтілення душ і тіл» (А. Ф. Лосев) Гете міг познайомитись і незалежно від Плутарха.

З платонівськими «першообразами» цілком узгоджується те місце в сцені «Лицарська зала», де Фауст урочисто звертається до Матерів зі словами:

...Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
Was einmal war, in allem Glanz und
Schein,

Es regt sich dort; denn es will ewig sein.

...Над вами в зміні дивній
Життя подоби носяться безживні,
Усі єства, що тут колись були.

Побіля вас безсмертя осягли.

На нашу думку, така разюча подібність між Платоном і процитованим уривком з «Фауста» не виключає можливості, що подібні уявлення Гете міг знайти не тільки у грецького філософа, а й у Я. Беме, який у своїй «Аврорі» виявляє обізнаність із космогонічною філософією Платона, зокрема з діалогом «Тімей». Гете міг знайти в Беме не тільки образ «праматерів», а й просторову картинність, настроїв величі й таїни, що взагалі притаманне перу Беме і відчутно контрастує з розміреним стилем розповіді Платона.

Ледь зачувши про Матерів, Фауст відчуває в душі сум'яття і страх:

Die Mütter! Mütter! —'s klingt so
wunderlich...

Den Müttern! Triff't mich immer wie
ein Schlag!

Was ist das Wort, das ich nicht hören
mag?

То Матері!.. Чудуюсь тим словам (...)

До Матерів! Те слово, наче грім,

Аби почув — стрясає мною всім!

Мефістофель наче навмисне хоче збентежити Фауста своїми розповідями про порожнечу, морок, невизначеність і безкінечність, куди треба вирушити герою:

FAUST: Wohin der Weg?

MEPHISTOPHELES: Kein Weg! Ins
Unbetretene,

Nicht zu Betretende; ein Weg ans
Unerbetene,

Nicht zu Erbittende. Bist du bereit?

Nicht Schlösser sind, nicht Riegel
wegzuschieben,

Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.

Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?...

Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,

Denn Schritt nicht hören, den du tust,

Nichts Festes finden, wo du ruhst (...)

Versinke denn! Ich könnt auch sagen:
steigre!

's ist einerlei...

ФАУСТ. Куди ж іти?

МЕФІСТОФЕЛЬ. Куди іти? В
несходжене

І несходиме; осягти невпрошене

І невпросиме. Чи готовий ти?

Немає там замків ані затворів;

Ти знаєш жах порожнявих просторів

І вічне безгоміння самоти? (...)

В порожняві ж не вбачиш ти нічого,

Не вчуєш власної ходи

І не вступишся твердого (...)

Лети ж униз! Я б міг сказати — вгору,

Це все одно...

У Я. Беме термін «мати» широко використовується у значенні «прамати», «першовиток, джерело всього сушого». Для нього це *природа*: «Якщо збагнути загальний хід або орбіту зірок, то невдовзі можна побачити, що це і є *мати всіх речей, або ж природа*, звідки все виникло, де все перебуває та існує і чим усе рухається; всі речі створені її силами і перебувають у ній споконвіку...»; «Але ти, проста мати, що породила у цей світ своїх дітей, які потім, звівшись, соромляться і зневажають тебе, хоча вони твої діти і ти породила їх...» [35, 49—50, 135]. Тут багато що веде до Шеллінга, який у першовитоках сушого також бачив «всеобіймаючу і прозріваючу єдність», яка, «охоплена безкінечною радістю втілення, набуває подоби тварини або рослини і, коли настає час народження, прагне з нездоланною силою перетворити землю, повітря і воду на живі істоти, в образи повноти свого життя». «...Однак це джерело, з якого все походить, лишається у загальній природі схованим і ніколи не дає себе уздріти», — додає Шеллінг також у повній відповідності до думки Беме; адже той переносить загальну колиску життя в таємничу і недоступну безодню вічності, в «глибину» [169, 2, 47].

Образ «глибини» відтворений у Беме просто-таки з поетичною силою. Глибина передує Божеству (про це вже мовилося вище): «Але на власному своєму престолі воно («тіло Боже». — Б. Ш.) не має ніякого руху, розуму чи осягненості, це темна глибина, без початку й кінця; в ній ні густо, ні рідко, це темний дім смерті, де нічого не відчуваєш, де немає ні холоду, ні тепла, це кінець усього сушого. Воно — тіло глибини, або істинна в'язниця смерті (...) Ця споруда обіймає всю глибину зовні, всередині і вище всіх небес, і цей дім зветься вічністю (...) І істота ця вся разом обіймає вічність, що зветься не Богом, а обмеженим тілом природи, де Божество, хоча й перебуває живим (...), лишається незбагненим» [35, 394—395]. Саме в таку безодню належало вирушити Фаусту до Матерів.

На категорії «глибина» Беме вибудував струнку ієрархію зародження життя. Найбільш об'ємним є «дім плоті», «дім гли-

бини цього світу», де один в одному знаходяться ще два «доми»: це «дім сімох духів» і «дім серця сімох духів» [35, 399]. Сім «головних духів», що становлять основу всього сутнього, це «терпка якість, солодка якість, гірка якість, спека, кохання, звук (дзвін, голос, мова) і тіло» [35, 100; 101; 102; 104; 121; 129; 143].

Водночас ця темна глибина продуктивна, бо в ній «завдяки спалаху зірок» зароджується «Сім'я». «Все сутнє породжує своє сім'я — і земля, й людина, і світ». «Сім'я» світу становлять першоеlementи — «вода, вогонь, повітря і земля» [35, 398]:

Was einmal war, in allem Glanz und
Schein,

Es regt sich dort; denn es will ewig sein.
Und ihr verteilt es, *allgewaltige Mächte*,
Zum Zelt des Tages, zur Gewölb der

Nächte.

Die einen fasst des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf...

Усі єства, що тут колись були,

Побіля вас безсмертя осягали;
Ви ділите їх, владарки урочі,
Між світлом дня і темрявою ночі;

Одних захопить любий вир життя,
А других визве мага закляття...⁷¹

У тій «безодні», яку Беме окреслює як першовиток всього сутнього, перебувають за числом «домів» три «матері». Це «мати-темниця дому плоті», «мати-колесо семи духів» і «мати-серце семи духів». Ця остання є «матір'ю душі», яка «пронизує світлом» і «оживлює» «сім першоосновних духів». Тоді всі сім духів «дістають радісну волю, яка й становить любов до життя», тобто втілюються «в тілесні форми» [35, 398].

У світлі філософії Я. Беме стає зрозумілим, чому Гете обгорнув образи Матерів густою запоною містичної таємничості. Ця атмосфера більше відповідала його поетичному завданню й розумінню міфу як *різноманітної* природи, ніж по-античному просвітлений платонівський образ космосу як «живої розумної істоти, створеної благим деміургом мов сколок вічного збагненого зразка» [132, 3, 649]. Не можна не помітити й відтінку дещо *іронічного* ставлення Гете до всієї історії «викликання тіней» (у сцені «Лицарська зала»), що відчувається і в репліках Мефістофеля, звернених до Фауста («Не випадай із ролі, будь тверезим!», «Заплутався ти сам у грі пустій!», і в трагікомізмі фіналу всієї сцени, коли «духи здиміли», — ставлення, що поширювалося поетом і на його власні ще юнацькі захоплення середньовічною містикою та алхімією.

3. Діалог із Фіхте, Шеллінгом і Гегелем на сторінках «Фауста»

1

Темі природи як єдиного породжуючого начала присвячена вся 2-га дія «Фауста-2». Якщо витoki життя і кожної ентелехії закорінені в природі, то це свідчить про те, що ентелехія повертається у свою колиску — в природу, у вічне буття.

Таким є зміст образу Матерів у попередній дії: «Усі єства, що тут колись були, / Побіля вас безсмертя осягли». — «Was einmal war, in allem Glanz und Schein, / Es regt sich dort; denn es will ewig sein».

У 2-й дії поет виводить відразу кількох учених, які викладають свої теорії сутності і походження буття. Це учень (фамулус) Фауста Вагнер, його власний фамулус Нікодим, Бакаляр, давньогрецькі мудреці Фалес і Анаксагор; сам Мефістофель у мантиї професора також промовляє на вчені теми.

Бакаляр у бесіді з Мефістофелем представляє філософську молодь, яка виступає проти старшого покоління вчених:

Das ist lebendig Blut in frischer Kraft (...)	Життя живе, де кров кипить палка (...)
Da regt sich alles, da wird was getan,	Усе тут рух, напруга і розбіг,
Das Schwache fällt, das Tüchtige tritt	Слабкий упав, а дужий переміг.
heran.	

«Новаторство» Бакаляра полягає в запереченні чуттєвого досвіду як основи пізнання, у запереченні цінності чуттєвого світу взагалі:

Erfahrungswesen! Schaum und Dust!	Що досвід той! Брехня й бридня
Und mit dem Geist nicht ebenbürtig.	Проти всевидящого духу.

Учення, що його розвиває Бакаляр, нагадує в загальних рисах суб'єктивний ідеалізм Й. Г. Фіхте⁷², коли за вихідний принцип сущого береться свідомість, *Я*:

Die Welt, sie war nicht, eh ich sie erschuf;	Де взявся світ? Це ж я його створив.
Die Sonne führt ich aus dem Meer herauf;	Я вивів сонце із безодні вод,
Mit mir begann der Mond des Wechsels	Я місяця підняв на небозвод.
Lauf.	
...Ich aber, frei, wie mir's im Geiste	(...) А сам я повен благородних дум,
spricht,	
Verfolge froh mein innerliches Licht.	Іду, де зве мене свободний ум.

Це місце кидає додаткове світло на сцену перекладу Євангелія (у «Фаусті-1»), коли Фауст приходить до переконання, що не свідомість («мисль») «була в почині»: «Хіба ж то мисль і світ, і нас створила?» — «Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?»

У словах Бакаляра можна знайти відсилання до іншого важливого принципу фіхтеанства — *свободи*, яка полягає в подоланні «*Не-Я*» («БАКАЛЯР: А я, *вільний*, згідно з покликом свого духу, йду за моїм власним внутрішнім світлом»). Своє неприйняття «новітньої філософії» Гете підсилює ремаркою: Мефістофель «звертається до молоді в партері, що не аплодує»; тут Гете адресується до колишньої філософської молоді, яка групувалася навколо Фіхте, а саме до Ф. Шлегеля, Ф. В. Шеллінга, Новаліса та ін.⁷³

Тема природи як першопочатку всього сущого втілена і в образі Гомункула. Фамулус Фауста Вагнер створив таку собі ентелехію — істоту, наділену всіма багатими властивостями

думки і духу. Проте свідомість Гомункула не закорінена в природі і не виходить з неї, а є продуктом іншої свідомості, її «відчуженням». Щоправда, після «народження» істота вже не залежить від свого «творця» Вагнера, але й обмежена у власних діях склом лабораторної колби. Свідомість без тілесної субстанції неповноцінна. Плоть чоловічка також неповноцінна, оскільки вона — не від природи. Гомункулу не вистачає суттєвого — самотійної субстанції. Його головне бажання — народитися «повністю», одержати плоть, відчувати себе частиною живої природи.

Задум образу Гомункула виник у поета в середині 1820-х років [27, 232], а наприкінці 1829 р. Гете вже коментував цей незвичний образ в бесіді з Еккерманом [22, 16 і 20 грудня 1829 р.].

Гете знав про спроби середньовічних алхіміків створити «штучну людину», зокрема прочитав про це в книзі Теофраста Парацельса (16 ст.) [1, 710]. Чи не найдокладнішу на той час добірку відомостей про Гомункула містив коментар кембриджського автора Захарія Грея до барокової поеми С. Батлера «Гудибрас» (написана 1678 р.).

Про Гомункула йдеться в першому томі «Життя і роздумів Трістрама Шенді» Л. Стерна. В бесіді з Еккерманом наприкінці 1828 р. Гете дає високу оцінку ролі Стерна у власному духовному розвитку, що опосередковано може свідчити про спеціальний інтерес поета до англійського письменника в період створення 2-ї дії [22, 16 грудня 1828 р.]. Гете знайшов у Стерна і передав своєму Гомункулу важливий мотив «подвійного народження». В комічному контексті Стерна «колбою» Гомункула є материнська утроба, з якої йому належить народитись «остаточно». В романі Стерна це крихітне створіння, вже задовго до свого «другого» народження наділене всіма необхідними людськими органами, є діяльною істотою, йому властиві афекти, здатність бачити сни, фантазувати (згадаймо, що у творі Гете Гомункул «бачить» міфологічний сон Фауста). В зображенні Гете, як і належить діяльним духам, Гомункул наділений активним, життєрадісним характером. У Стерна Гете міг почерпнути еротико-іронічну забарвленість обставин, пов'язаних із створенням Гомункула в лабораторії Вагнера:

Ein Mensch? Und welch verliebtes Paar
Habt Ihr ins Rauchloch eingeschlossen?

Людина? Ну!? Та в димній тій дірі
Для любошів умови невідгідні⁷⁴.

Образ Гомункула у «Фаусті» був поетичним відгуком Гете на тогочасні філософські теорії, що визначали вихідний принцип буття і його творчі сили поза органічною природою — чи то у надприродному розумі, чи то в людській свідомості (як у Фіхте), чи то в абстрактній «ідеї» (як у Гегеля). Збірними рисами таких філософів наділений Вагнер. На його думку, життя і свідомість не пов'язані з природою як своїм витокom і

можуть зародитись окремо від неї, зокрема в іншій свідомості:

Und was sie sonst organisieren liess,
Das lassen wir kristallisieren (...)
Doch wollen wir des Zufalls künftig
lachen,
Und so ein Hirn, das trefflich denken soll,
Wird künftig auch ein Denker machen.

Все, що природа лиш організує,
Уміння наше теж кристалізує (...)
Так розум наш всі випадки
розчислить,
І мозок, що прекрасно мислить,
Мислитель здужає створить.

Наукове псевдоноваторство Вагнера — це плоть від плоті схоластичного мудрування, від якого Фауст уже давно відмовився. Юний фамулус Нікодим з наївною пихою повідомляє, що за весь довгий час відсутності вченого Вагнер турботливо зберігав його кабінет — іншими словами, всю застарілу книжну мудрість, схоластику і магію. Суть цих запліснявілих істин представлено на початку 2-ї дії у вигляді «Хору комах», яких потривожив Мефістофель, надягаючи підбиту хутром мантію професора.

У 2-й дії найважливішим є образ Гомункула, що його ми пропонуємо розглянути як поетичний відгук Гете на суперечку Шеллінга і Гегеля про природу. В середині 1820-х років Шеллінг почав у Мюнхені читати курс, в якому піддав критиці філософію природи Гегеля. Ці лекції викликали великий інтерес в науковому світі, про них Гете одержував докладні повідомлення від знайомих [69, 244]. В розпал читання лекцій і було написано 2-гу дію з Гомункулом.

Проаналізувавши образ Гомункула з урахуванням цих обставин, ми помітимо, що він, висловлюючись мовою Гегеля, саме й постає у вигляді «відчуження» протилежної йому «ідеї». Але його діяльна натура не хоче з цим миритися, він не хоче вічно відчувати себе лише «відпадинням» від чужої «ідеї», тобто свідомості Вагнера. Гомункул сміливо прощається зі своїм «творцем» і вирушає в мандри в товаристві Фауста і Мефістофеля. Він ставить перед собою завдання — «народитись остаточно». В образі «не до кінця народженого» Гомункула вгадується філософія «подвійного становлення» Гегеля.

3

У філософії Гегеля природа не має не лише універсального (як у романтиків), а й взагалі *ніякого* самотійного статусу, бо вона розглядається як породження Ідеї. Це означає в Гегеля, що вона спочатку «народжується» як поняття (природи), а потім — як реальність. Гегель пише: «Природа є ідея у формі іншобуття» [57, 2, 25], вона — «відчужений від себе дух», «один із способів самовиявлення ідеї» [57, 2, 26]. Іншими словами, природа постає не як самотійна *мета* (як це відповідало б принциповому положенню кантіанства), а як *засіб* щодо духу. Уже цим статус природи, в очах Гете і єнських філософів, страшенно принижувався.

Для аргументування своєї думки Гегель навіть по-своєму тлумачить учення Гете про метаморфозу і перекручує його. «Ідея» використовує природу як засіб для свого становлення, матеріального втілення. Для цього придатний будь-який «орган» рослини, і всі органи стають «взаємозамінними». Так, пояснює Гегель, якщо посадити дерево кроною вниз і корінням вгору, то ідея, підкоряючи собі явище, перетворить крону на коріння, а коріння примусить випустити листя [57, 2, 413]. Перед нами такий собі «волюнтаризм» ідеї. Особливе (у рослині) ущемляється на користь загального. Це суперечило теорії «прафеномена» Гете.

Гете і романтики розглядали природу як вічне *продуктивне начало*; його, за Гегелем, природа позбавлена, бо творить не природа, а «дух», «ідея» [57, 2, 28]. Зрозуміло, що це також підривало естетику «прафеномена» Гете і «єнську» естетику закорінених в природі міфу і поезії.

Більше того, за Гегелем, реальна «природа являє собою *заперечення*, оскільки вона є запереченням ідеї». Свою думку філософ ілюструє міфом про Люцифера: цей «ангел світла», що відпав від абсолюта-Бога, тим самим (з огляду на логічне правило опозиції) стає його повною протилежністю, тобто злом, природою, окремим; так само і природа, що є іншобуттям ідеї, за тими самими законами логіки, стає злом, окремим [57, 2, 32]. Ця позиція Гегеля допомагає також зрозуміти, чому в Гете Гомункул називає Мефістофеля «двоюрідним братом» (Vetter): адже обидва вони є «відпадінням» від іншобуття з протилежним знаком (зло у Мефістофеля, безтілесність у Гомункула). В цьому — прихована іронія поета: буття, «створене» свідомістю, не може претендувати на рівні права з природою, а отже, і на життєвість; крім того, ще раз наголошується роль Мефістофеля як духовного батька чорної магії, алхімії, схоластики і всього безплідного мудрування.

Людину Гегель розуміє також як «відпадіння» від «духу», а отже, і як *зло*: «У самому понятті Духу лежить те, що людина від природи зла, і не треба уявляти, що це могло б бути інакше (...) Природа є для людини лише вихідним пунктом, який вона (людина) має *перетворити*» [57, 2, 130—131]. Згідно з Гегелем, якщо природа і людина як її частина є «відпадінням» від духу з негативним значенням, то людина може утвердити себе як «добро», лише коли виступить проти *природи*: або «перетворить» її, або розвине в собі (споріднену з духом) самосвідомість: «Вихід людини зі свого природного буття полягає у виокремленні людиною самої себе як самосвідомої істоти від зовнішнього світу» [57, 2, 131]. Якщо ці слова і нагадують міркування Лессінга, Канта, Новаліса та ін., то по суті вони їм протилежні, бо відкидають природу як *породжуюче начало*. В них лунає думка про *необхідність* руйнації єдності людини і природи, про неможливість для людини досягнути

духовної гармонії в єдності з природою, словом, недовіра до природи⁷⁵.

Недовіру до природи виявляє Гегель і в питанні розвитку, коли вважає, що розвитку (становленню) підлягає ідея, а не природа. «Новітня філософія природи, — пише Гегель, — (спирається) на невіддале уявлення, нібито еволюція сфер і форм природи і перехід їх у вищі форми і сфери є зовнішнім фактичним породженням, яке (породження), проте, відсувалося у морок (виділено Гегелем. — Б. Ш.) давноминутих часів (...) Розумовий розгляд мусить утримуватися від таких туманних, чуттєвих у своїй основі уявлень, як, зокрема, уявлення про походження рослин і тварин з води...» [57, 2, 34].

Гегель дискредитує, зводить до негативного всю таку дорогу для Гете повноту життя, його різноманітність, суперечливу строкатість і барвистість: «Вищим ступенем, якого сягає природа у своєму наявному бутті, є життя; але, будучи явленням лише як природна Ідея, останнє віддане владі нерозумності, зовнішніх умов, і індивідуальна життєвість у кожний момент існування переплутана з іншою, чужою їй одиничністю» [57, 30].

Нарешті, розбіжність з позицією Гегеля була в Гете й у найбільш животрепетному питанні про вічність світу, природи, фактично — про *вічність ентелехії*. Згідно з Гегелем, коли припускають вічність природи, припускають тим самим, «що природа уявляється чимось нествореним, вічним, самотійним по відношенню до Бога»; але таке розуміння нібито «повністю заперечується і відпадає», варто тільки згадати, що «характерною рисою природи є те, що вона є Ідея в іншобутті». Вічною може бути тільки Ідея [57, 2, 28]; але оскільки все матеріальне (тобто природа) є «відпадінням від Ідеї», то «залишається лише вічність щодо уявлення про час» [57, 2, 27]. «У часі природа є першим, але абсолютним *pius*-ом є Ідея» [57, 2, 33]. Отже, Гегель поширює час не на природу як таку, а на природу «в уявленні». Природу він розглядає не тільки як фатальне «відпадіння» від ідеї, а й у вигляді роздвоєння на «ідею природи» і на «природу в уявленні». Тепер стають зрозумілими іронічні слова Шеллінга про те, що природа в розумінні Гегеля є «агонією поняття» [169, 2, 518].

4

Шеллінг піддає критиці вчення Гегеля про природу у пригаманній йому яскравій, образній манері, яка завжди так імпонувала Гете. Шеллінг мислить пластично, в його викладі абстрактні поняття Гегеля набувають чуттєво-зримої образності. Читаючи «Мюнхенські лекції» Шеллінга, ми бачимо майже художній образ гегелівського «чистого буття», «ніщо», «становлення». Оскільки філософія природи Гегеля була чужою для Гете, то цілком можливо, що поет, з його загостре-

ним почуттям пластичності сущого, міг її сприйняти в образній формі, наближеній до Шеллінгової. Так народився образ Гомункула. Міркування Шеллінга послужать нам евристичною основою для відтворення логіки мислення Гете.

Гомункул постає перед нами як продукт відчуженого від природи начала — лабораторної, кабінетної думки: «Так в за-тишку довершим наше діло». — «So ist das Werk im stillen abge-
tan». Його творець — Вагнер, який багато років зберігає в кабінеті Фауста в недоторканності весь учений крам, «старі пергаменти» («die alten Pergamente»), з'їдені міллю символи премудрості, вважаючи, що охороняє наукову істину. Сам Фауст давно відмовився від такої істини на користь живого досвіду, *природи*; але ось тепер на її основі його «вічний учень» Вагнер створює живу істоту! Істина, від якої відмовився Фауст, — середньовічна метафізика, що оперує абстрактними поняттями розуму.

Так само і для Гегеля першонародженою є думка, *поняття*, яке починає свій рух з так званого «чистого буття». Вже це викликає здивування Шеллінга: «Поняття (...) суть об'єктивно *після* природи, а не до неї (...) Гегель позбавив їх законного місця (...) Він починає з найбільш абстрактних понять (...) (Але) абстракції не можна (...) розглядати як дійсні до того, як з'явиться те, від чого їх абстраговано» [169, 2, 508]. Гегель «займається тим, що випереджає (...) *природу взагалі*» [169, 2, 509]. Це і є метафізична схоластика, згідно з якою виток живого буття є не чуттєве, а «вище» начало — «ідея». Це зближує з Гегелем гетевського Вагнера, в словах якого ми знаходимо іронію поета («Початок людини має бути *набагато, набагато вище*»):

So muss der Mensch mit seinen grossen
Gaben
Doch künftig *höhern, höhern* Ursprung
haben.

Шляхетніша ж натурою людина
Чистіш, гідніш родитися повинна.

Тепер придивімося до «чистого буття» Гегеля. Його статус двоїстий, непевний. Воно вже є, але його ще немає. Воно вже «буття», але водночас ще «ніщо» [57, 1, 224]. «Буття і ніщо — це одне і те саме»⁷⁶, — пише Гегель [57, 1, 222]. Шеллінг дивується: «Становлення не може відбутися до того, що становиться, існування — до існуючого» [169, 2, 508]. Але саме такий Гомункул, який виник, проте ще не існує. Ось чому в нього відразу з'являється бажання знайти повне буття: «Страх хочеться розбити тюрму скляну, / Родиться справді, стати на стану». — «(Ich) möchte gern im besten Sinn entstehen, / Voll Ungeduld, mein Glas entzwei zuschlagen».

Не виключено, що Гете іронізує над поняттям «чистого буття» Гегеля тим, що придумує для Гомункула *прозору* скляну колбу. В цій колбі Гомункул починає вільно і без перешкод ширяти у просторі; в одну мить він опиняється у Греції, на

Фарсальській рівнині, літає від горішнього до долішнього Пенея. Це також нав'язно поясненнями Шеллінга: Гегель приписує чистому буттю «іманентний рух» через «діалектичну силу», «перехід в інше поняття», «навіть внутрішню схвильованість» [169, 2, 500]. Рух викликаний тим, що «думка, яка починається з чистого буття, відчуває для себе неможливість затримуватися далі на абстрактному і порожньому (...), не може задовольнитися жалюгідністю чистого буття, в якому мислиться зміст взагалі, а не конкретний зміст» [169, 2, 500]. «Конкретний зміст» — це субстанціональність, тілесність, матеріальність, якої так не вистачає Гомункулу! А поки субстанціональність не віднайдено, «чисте буття» починає свій «рух, сказати б, у чистому, вільному від перешкод ефірі» (не без іронії пояснює Шеллінг [169, 2, 509]).

У творі Гете це також не просто рух, а своєрідна діяльність, бажання набутти змісту, стати змістом. Ледве «народившись» у колбі, Гомункул відчуває потребу діяльності:

Dieweil ich bin, muss ich auch tätig sein;	Раз я існую, мушу чинним быть.
Ich Möchte mich sogleich zur Arbeit	Мені уже <i>робота</i> закортіла.
schürzen	

Гомункул і справді діяльний дух. Його приводить у захват творча активність, особливо в природі:

Doch muss ich solche Künste loben,	А все ж велика <i>творча</i> сила.
Die <i>schöpferisch</i> , in einer Nacht,	Що низом діючи й верхом,
Zugleich von unten und von oben,	За ніч одну звести зуміла
Dies Berggebäu zustand gebracht.	Гори скелястої огром.

Кінцева мета Гомункула — народитися «повністю». Тут ми бачимо своєрідну рецепцію Гегелевого «подвійного становлення», яке здійснюється спочатку як «логічне», а вже потім як «реальне». Послухаймо Шеллінга: «Спочатку божественна ідея приходить до свого завершення логічно, тобто лише в мисленні, до будь-якої дійсної природи і часу (...) Проте відразу після цього він (Гегель. — Б. Ш.) хоче здобути її ще раз як реальний результат» [169, 2, 512]. Так і тут: Гомункул, очевидно, народився «логічно», але не «реально», і це зразу зрозумів давньогрецький філософ Фалес:

Er fragt um Rat und möchte gern	Він просить ради, як би дородиться.
entstehn.	
Er ist, wie ich von ihm vernommen,	Мені він по секрету оповів,
Gar wundersam nur halb zur Welt	Що створений поки що лиш напів.
gekommen.	
Ihm fehlt es nicht an geistigen	У нього є вже якості духовні,
Eigenschaften,	
Doch gar zu sehr an greiflich	Але тілесні — надто вже умовні.
Tüchtighaften.	
Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,	Його лиш скло од згуби береже.
Doch war er gern zunächst verkörperlicht.	Утілитись пора б йому уже.

Подальший шлях Гомункула — до повного втілення, в природу. Так і Шеллінг пояснює: у Гегеля далі «ідея звершує перехід в природу» [169, 2, 514].

Але як же уявляє Гегель становлення «чистого буття»? За поясненням Шеллінга, рух думки від чистого буття як вихідного пункту має привести її до поступового наповнення і досягнути «врешті-решт усього змісту світу і свідомості». «Цей мовчазний і наполегливий рух завжди постає як дійсний світ», а значить, і як *випадковість* [169, 2, 501].

Ми пізніше завершимо наші роздуми про Гомункула мотивом випадковості, а зараз зупинимось на мотиві «всього змісту світу», який становить зміст свідомості, що постає. Чому взагалі виникає в 2-й дії подорож на Фарсальські поля? Яка тут роль фессалійської чаклунки Еріхто, що передбачила дві тисячі років тому перемогу Цезаря над Помпеем? Чому саме Гомункул згадує про похмуру річницю Фарсальської битви і зголошується домчати туди Фауста? Тут Гете торкається найважливішого в усій системі Гегеля — його концепції *історичного*.

У початковому плані 2-ї дії «Фауста» поет передбачав утілити повніше мотив «історії». Гомункул тут мав постати перед читачем справжнім духом історичного минулого. «Зокрема, виявляється, що в ньому міститься повний історичний календар: він у кожний даний момент може сказати, що відбулось у людей з часів Адама (...) Для проби він відразу ж розповідає, що ця ніч саме відповідає тому часові, коли готувалася битва при Фарсалі і коли Цезар і Помпей не спали». Далі з'ясовується, що «саме в цей час починається свято класичної Вальпуржиної ночі, яке з самого початку міфологічного світу святкується у Фессалії, і внаслідок зв'язку світової історії, що виявляється в епохах, воно і спричинило, власне кажучи, те нещастя» [1, 466].

За Гегелем, становлення духу — це сам історичний процес; повне становлення означає повну вичерпаність історичного процесу, «кінець історії». Та головне тут помітив Сьорен Кіркегор, непримиренний критик Гегеля і критичний слухач лекцій Шеллінга (в Берліні). Він обурювався тим, що гегелівський розвиток (становлення) обернений назад і здатний охопити лише те, що минуло, *завершилося*; гегелівська діалектика має *ретроспективний* характер. Гегель для нього — пророк, звернутий у минуле [41, 57]. «Для філософів усесвітня історія закінчена і належить примиренню», — іронічно резюмує Кіркегор [94, 240].

«Гегелівська філософія показує, що, власне, та ера, коли звершувались історичні діяння, залишилася позаду, настав присмерковий час — час вилітати сові Мінерви...» [53, 124]. Це судження, що його зробив сучасний дослідник безвідносно до «Фауста», розкриває, проте, сенс історичних «візій» Гомункула. Його політ спрямований у ніч: це ніч напередодні Фарсальської битви, це Вальпуржина ніч у Фессалії; і всі зображені чудесні події, включаючи міфологічні витoki світу, першопочатки природи, зародження життя і краси, — усе це

виникає тут уночі «при повному місяці». Всі ці події повторюються одвіку і щороку, як сказано у творі; час тут назавжди зупинився, оскільки минулий час уже не рухається. Але, з погляду Гегеля, цей час *завжди* був минулим; ця дійсність була, як пише Шеллінг, «до часу», ось чому вона доступна не Мефістофелю, а саме Гомункулу.

Кіркегор пояснював, що становлення гегелівського «духу» означало б вичерпаність історії і буття взагалі. Романтики і Гете вважали, що звернення до минулого заради нього самого також не має сенсу. Шеллінг писав, що відчуження ідеї в природу так, як його уявляв Гегель, означало б її уярмлення: «...абсолютний дух (...) страждає в природі, віддається процесу, з якого вже не може вийти, по відношенню до якого він позбавлений волі, в який він був, сказати б, безнадійно втягнутий. Бог (у нього) не вільний від світу, але обтяжений ним» [169, 2, 524].

Таке розуміння «становлення» докорінно розходилося з розумінням Шеллінга і Гете. Природа не вичерпує себе і не зникає в «історичному минулому», ніколи не буває ретроспективною тотожністю поняття, що стало, його «агонією». Вона — *вічність*.

Символом вічності природи для Шеллінга і Гете є *вода*. «В царстві тяжіння відбитком (...) справжньої єдності є те, в чому найбільш чисто представлений прообраз матерії, — вода, найважливіша з усіх речей, з якої виходить і до якої повертається продуктивність як така», — пише Шеллінг; вода, тяжіння, світло — «з цих трьох споконвічних форм складається все існуюче у царстві тяжіння» [169, 1, 46].

Вислухавши суперечку Анаксагора і Фалеса про першовитоки суцього, Гомункул приймає думку Фалеса, згідно з якою «первінь життя в волозі зародилась» — «im Feuchtes ist Lebendiges erstanden».

Усі персонажі поспішають до моря, щоб узяти участь у святі. Поступово в центрі уваги присутніх опиняється цар морських глибин Нерей. Цієї ночі він чекає в гості своїх прекрасних, вічно юних дочок. Прагнення Гомункула до моря, до Нерей у творі не випадкове: адже якщо Гомункул знає про *минуле*, то цар вологи знає про *майбутнє*:

THALES: Doch ist die Zukunft ihm
entdeckt.

ФАЛЕС: Та він в майбутнє прозира.

Гомункула тягне до Нерей; захоплений вродою його дочки, юної Галатеї, він поспішає за її водною колісницею. Трапляється *випадковість*: не в змозі стримати свої палкі почуття, він торкається колісниці і —

Er wird sich zerschellen am glänzenden
Thron;
Jetzt flammt es, nun blitzt es, ergiesset
sich schon.

Коли б він нагально об трон не
розбивсь!
Спахнуло — сяйнуло — уже він
розливсь!

Тут ми також знаходимо елемент суперечки з Гегелем. Шеллінг виступає проти прагнення Гегеля гранично логізувати становлення і підпорядкувати його суцільній необхідності, тобто розкласти природу на логічні поняття без залишку. Але дійсний світ включає в себе випадковість, яка не може бути обґрунтована в тому колі думок, де «картина загальної світової історії служить образом, у якому теперішнє розуміє саме себе» [182, 293]. Сучасне, обернене назад, постає як фаталістично замкнене на минулому і тому виключає будь-яку випадковість. Випадковість в історії «становлення» Гомункула полягала у тому, що в його серці спалахнула пристрасть, яка привела його до трагічного зіткнення з тронем Галатеї. Гомункул навічно зливається з природою, з океаном. Морське свято, яке «з самого початку міфологічного світу постійно святкується у Фессалії», не передбачало того, що трапиться з Гомункулом; і ось фатальне коло історії нарешті *розімкнuto*; історія стала вільним рухом, який уперше від «початку міфологічного світу» спрямований у майбутнє. Ентелехія знайшла своє місце у *вічності*.

Образ райдужного саява, що охопило весь морський простір у фіналі 2-ї дії, також підказаний філософією Шеллінга. Світло — це «внутрішній центр природи», «промінь життя в безкінечному центрі природи», писав філософ; воно «заперечує у загальному зв'язку час як час»; воно в давнину було відоме «як поняття світової душі або всепоглинаючого ефіру» [169, 1, 46; 42; 43]. Чому Гомункул, творіння думки, перетворюється на світло? Шеллінг вважає: «Світло — це, безумовно, аналог духу чи мислення (...) Світло виявляється нічим іншим як самим духом або мисленням (...) в потенції» [169, 2, 478].

За Шеллінгом, світло і тяжіння становлять «священну спілку» [169, 1, 50]; «абсолютна спілка тяжіння і світла — це і є сама продуктивна і творча природа (...) З неї починається все, що у загальному зв'язку переповнює нас ідеєю реальності наявного буття» [169, 1, 45]. Нарешті, «царство тяжіння (...) в одиничному персоніфіковано в жіночому роді, а світло — в чоловічому» [169, 1, 49]. Ці слова Шеллінга проясняють символіку фіналу 2-ї дії — перетворення Гомункула, охопленого коханням до Галатеї, на *світло*, що пронизує світові води. Сирени прославляють Ерос, справжнє джерело буття:

So leuchtet's und schwanket und hellet
hinan;
Und ringsum ist alles vom Feuer
umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles
Begonnen!

Всю просторінь полумінь вщерть
пойняла,
Усе надкола вогнем запалало...
Хай царствує Ерос — усьому начало!

ЧАСТИНА III

Поетика міфу у "Фаусті"

Міфотворче мислення — це прототип; а мислення поета лишається, по суті, міфопоетичним.

Е. Кассіпер. Нарис про людину

1. Образи хтонізму

1

Шеллінгіанство виявилось близьким Гете завдяки своєму повнокровному, соковитому натуралізму, міцному зв'язку з фундаментальними основами буття і поетичному чуттю. В останньому Гете побачив не просто сентиментальну розчуленість дослідника, а вияв такої собі метампсихози: природа пізнає свій піднесений зміст через створений нею спеціально для цього піднесений розум.

Водночас Гете виробив цілком оригінальне розуміння міфу, в якому шеллінгіанство незримо присутнє нарівні з іншими імпульсами. Визначальним був примат природи. Для Гете у «Фаусті» міф — це втілені в образах багатство, повнота і насиченість природи, що безупинно творить різноманітні форми — одухотворені й діяльні, які вступають одна з одною в примхливий симбіоз. Тут межі між прекрасним і потворним стерто до нерозрізненності, тут своєрідність і неповторність — достатнє право на існування у спільному хороводі життя.

Відтворити життя природи означає побачити в ній не статику, а рух, вічну творчість і вічну продуктивність, побачити вічне материнство і любов до всіх своїх створінь. Цей світ живе своїм життям, незалежним від стороннього споглядача; він не рахується з його думкою, з його класифікацією і систематизацією. Він втілює внутрішню нерозрізненність, взаємопов'язаність і метаморфізм. Він не вловимий для раціонального розуму, як невловимий у багатьох образах морський дід Протей для філософа Фалеса (див. сцену «Скелясті затоки Егейського моря»).

У цьому світі багато від *казковості* в розумінні Новаліса⁷⁷, тобто від естетично перетвореного світу: «Абсолютний, чудесний синтез — ось що є віссю казки (...) У казці панує справжня природна анархія (...) У справжній казці все мусить бути чудесним, таємничим, непов'язаним і пожвавленим (...) Уся природа мусить у дивовижний спосіб змішатися з цілим світом духів; (тут) час загальної анархії, беззаконня, свободи, природний стан самої природи, час до створення світу» [109,

98—99]. Та існує важлива відмінність: у Новаліса світ казки «цілком протилежний світу дійсності, а отже, так само нагадує його, як хаос — досконале творіння» [109, 99]; це «сон (...) про той рідний край, що знаходиться скрізь і ніде» [109, 106]. Так само розуміє Новаліс і фантазію, яка «відносить майбутній світ або в горні висоти, або в безодню, або в метампсихозу»; адже «зовнішній світ — це світ тіней, що відкидає свою тінь у царство світла» [179, 306].

На відміну від Новаліса, у Гете казковість повернута до реального світу, а фантазія не закриває, а відкриває реальність перед свідомістю. Фантазія схоплює світ природи в єдності його закономірностей («ідеї»), чуттєвої конкретності й естетичної привабливості. Лише сама фантазія спроможна побачити вічну продуктивність природи в конкретних формах одухотвореного життя, тобто у формах міфу. Фантазія домальовує і робить доступними для споглядання образи природи відповідно до намірів самої природи, які та виражає у *прафеноменах*. Це досить близько до Шеллінга, котрий про «божества міфів» писав, що «вони живуть в абсолютному світі, який можна *реально* споглядати лише за допомогою *фантазії*» [170, 99]. Характерно, що Гете прагнув доповнити три кантівські дефініції (чуттєвість, здоровий глузд, розум) фантазією: «Лише ці три споріднені начала вводять її (фантазію. — Б. Ш.) в царство істини і дійсності. Чуттєвість дає їй чітко окреслені, певні образи; здоровий глузд регулює її продуктивну силу; розум дає їй повну впевненість, що вона не грає з образами мрій, але ґрунтується на ідеях» [195, 191]. Фантазія дає можливість митцю піднятися до *стилю*; лише тоді об'єкт зображення постає «водночас як природний і надприродний» [9, 10, 35].

Гете називав себе гілозоїстом [9, 9, 357]; цим він підкреслював свою переконаність, що природа виражає себе через створення не просто живих, а одухотворених форм і виявляє вражаючу активність в опануванні всього простору⁷⁸.

Таким чином, залишаючись на позиціях шеллінгівського розуміння міфу як не позначення, а самого існування, поет утілює у «Фаусті» міф у вигляді *естетичного буття як закономірно притаманної природі форми продуктивності*; міф у Гете наділений властивостями гілозоїзму, казковості, фантастики, естетизму.

Відмітні риси Гетевого міфу видно у зіставленні з Шиллеровою рецепцією грецького міфу, що відбилася в «Богам Еллади». Притаманна Шиллеру «сентиментальна» ностальгія відсутня у Гете. Міф Гете — це не міф історії, що відійшла в минуле, а міф природи, що існує вічно; не міф втраченої «органічної повноти існування», а міф вічно продуктивної свідомості, що ніколи не поривала зв'язку з природою; не міф краси, що зникла в минулому, а міф самодостатньої і

різноманітної творчості природи; не міф утраченої наївної пантеїстичної віри, а міф віри в безмежність природних втілень, зокрема у формах естетичної діяльності; не міф зруйнованої часом наївної фантазії, а міф споконвічно притаманної розуму фантазії, яка сама лише спроможна «схопити» світ у його непорушній єдності.

Ті самі риси ми бачимо у порівнянні з міфологізмом Гельдерліна. Якщо природа відкривається Гете в безкінечному становленні, що наповнює душу поета безмежним захватом, то Гельдерліну, на думку Е. Кассіра, природа відкривається у спокої: «Чисте сприйняття природи і душевного переживання виявляється саме там, де рух образів душі начебто зупиняється» [92, 386]; «Гельдерлін відчуває своє *Я* у грі струн світу лише як завмираючий тон» [91, 394]. Якщо для Гете зміст природи — це органічне життя, то у Гельдерліна воно «майже повністю відсутнє», а центрами міфологічного уособлювання стають «неорганічні начала» — Повітря, Світло, Земля, Небо, Ефір, Сонце [92, 375]. «Світ грецьких богів став для Гельдерліна другою природою», — пише дослідник [92, 374]; але це світ суворої і величної статичності, його божества перебувають у чистому і холодному ефірі. Міфологія ж «Фауста» — це найчастіше сентиментально або комічно трактований хтонізм як вираження безпосереднього існування природи з усіма її чуттєвими барвами і багатющою тілесною пластикою. Відтворюючи плин подій, Гельдерлін «постійно шукає в ньому точку, що знаходиться начебто поза часом» [92, 376]; в міфології ж «Фауста» час активний, а єдине призначення подій нерідко полягає у тому, щоб уповільнити, наповнити й орнаментувати його (див. обидві «Вальпуржині ночі»). Для ліричного героя Гельдерліна головне — виявити відносини між природою (буттям) і свідомістю (світом обов'язковості), що нерідко постають як дисгармонійні і навіть трагічні: «Адже боги, які дали нам небесний вогонь, дарують нам і небесне страждання; тож нехай так воно і залишається» («Гіперіон»). Осягнення таємниці світобудови дається ціною принесення в жертву власного реального існування; осягнення вищого (загального) пов'язане із знищенням себе як одиничного («Смерть Емпедокла») [92, 391; 390]. Гетевому відчуттю природи трагізм не характерний, а загальне в ній гармонійно розкривається через окреме. Міфологічний світ «Фауста» сповнений теплотою життя, рухом, сентиментальністю і комізмом.

2

Гете свідомо розширював міфологічний план свого твору. Про це свідчить те, що він доопрацьовував «Фауст-І» по лінії поглиблення не лише «метафізичної» теми духовних сумнівів головного героя, а й «міфологічної» («Відьмина кухня», «Вальпуржина ніч»). Той факт, що першим завершеним розділом

«Фауста-2» стала 3-тя дія («Гелена»), також свідчить на користь міфологічної орієнтації цілого.

Втілення міфологічної теми у творі багатоаспектне. Можна припустити, що поет мав намір розкрити *єдність* світу, важливе місце в якому посідає міф. Це єдність природи. Це єдність природи і міфу, а також єдність самого світу міфів, який включає в себе на рівних правах північний демонізм (Мефістофель, нечисть Вальпуржиної ночі) і грецький хтонізм, міфи хтонічні і «класичні» (Гелена). Нарешті, це єдність *поетичного* втілення міфологічної єдності у вигляді «амальгами» [9, 10, 283] — поетичного взаємопроникнення різних художніх елементів, у тому числі «високого» і «низького», серйозного і комічного, пафосного і буденного тощо.

З позиції такого розуміння можна знайти додатковий зміст у сцені філософської бесіди Фалеса і Анаксагора («На горішньому Пеней»). Не раз уже зазначалося, що Гете у суперечці між «нептуністами» і «вулканістами» про зміни земної поверхні погоджувався з першими, які обстоювали поступовість змін [9, 2, 491]. Але у сцені суперечки двох філософів Гете не поспішає пристати до думки когось з них; адже те, що для вченого розуму розділено, для природи — одне ціле. Камінь і волога — рівноцінні начала; це підсилюється смисловою паралеллю «Олімп і Пеней» — «Греція і Рим»:

Hier trotzten Rom und Griechenland im Streite, Колись Рим з Грецією став на прю

Peneios rechts, links den Olym্প zur Seite. Отут, поміж Олімпом і Пенсем.

Зіставивши погляди обох учених, поет надає можливість діяти самій природі. Під землею нуртує Сейсмос, землетрус здіймає хвилі на річці Пеней, міфологічні мешканці довкілля кидаються навітки до моря, але й тут підземні сили дають знати про себе: народжується морський кряж. Сейсмос пишається своєю роботою:

Und hätt ich nicht geschüttelt und gerüttelt, Не мав би світ таких окрас.

Wie wäre diese Welt so schön? Якби я не трусив, не тряс...

Гете любить приводити в рух сили стихій. Його поетичній фантазії підвладні явища *катаклізмів* — землетрус і повінь, виверження вулкана і падіння комети; навіть схід сонця супроводжується «громохким гомоном» («ungeheures Getöse»), коли «grimкоче брама неба».

В наведених прикладах зображення природи відповідає кантіанському і шеллінгіанському визначенню *піднесеного*. Шеллінг писав: «...природа піднесена не лише своїми розмірами, що перевищують нашу спроможність сприйняття, чи своєю міццю, непереможною для наших фізичних сил; вона піднесена взагалі у своєму хаосі, або, як висловлюється також Шиллер, у заплутаності своїх явищ взагалі» [170, 167]. Кантіанське поняття піднесеного, що виникло, очевидно, не без

впливу лейбніцівського або кеплерівського «космогонізму», стало продуктивним для німецької поезії на рубежі століть. Воно допомогло розширити рамки поезії до космічного начала, при цьому зберегти психологічно відкрите, глибоко інтимне ставлення до неї. Так написано «Велич світу», «До Радості», «Влада співу» Шиллера, «Гімни до ночі» Новаліса та ін. У віршах Гельдерліна власне піднесеного немає, оскільки, відтворюючи силу природи, «непереможну для наших фізичних сил», поет прагне олюднити її, представити як атрибут відповідного божества і тим самим переводить піднесене у сферу прекрасного («Людина», «Потік у кайданах»)⁷⁹. Оскільки, за Кантом, піднесене належить до законодавства ідей розуму, то саме воно надихає на активну діяльність творчої уяви, на *фантазію*, що ми й бачимо у Гете.

Але повернімося до «Фауста». У Гете в природі панують згода і співзвучність усіх сил — горішніх і підводних.

Entfaltet der Donner die Wolken, die
vollen,
Entgegnet Neptunus dem greulichen
Rollen.

Як Зевс-громовержець гримає в
перуни,
Нептун їм назустріч здійсмає буруни.

Символом єдності, повноти і багатства в природі виступає *всепримируюче* світло, втілене в образі могутнього і вічно юного Аполлона:

Er blickt uns mit feurigem
Strahlenblick an.
Die Berge, die Städte, die Ufer, die Welle
Gefallen dem Gotte, sind lieblich und
helle...
Da schaut sich der Hohe in hundert
Gebilden,
Als Jüngling, als Riesen, den grossen,
den milden.

Нас лестить і гріє живий його
племінь,
І гори, й оселі, і берег, і хвилі,
У світлі веселім Огнистому милі (...)
Згори Феб там бачить усі свої ліки —
Юнак він і вслет, лагідний, великий.

Між ніччю і днем, протилежними силами природи, панує *дружня згода*:

Alllieblichste Göttin am Boden da droben! Прекрасна богиня нічного склепіння
Du hörst mit Entzücken den Bruder Зичливо приймає і брату хваління.
beloben.

Усі природні стихії — Вода, Земля, Світло і Повітря — перебувають у дружньому *симбіозі*, 2-га дія завершується гімном на їх честь:

Hochgefeiert seid allhier,
Element' ihr alle vier!

Всім стихіям чотирьом
Возсилаємо псалом!

Шеллінг у своїй теорії міфу підкреслював згоду у світі природи. Він висував теорію «вищої точки нерозрізненності», в якій ніби поєднувалися, гармонізувалися всі відмінності природних начал. Такою «вищою точкою» здавався йому в греків Юпітер, а також народжена ним Мінерва — втілення «абсолютної форми й універсуму», «об'єднавчого начала». Його розуміння природи, відображеної в міфах, виражене такими

словами, співзвучними з думкою Гете: «Розбрату немає в радісній сфері божественного, оскільки тут сторони, що борються чи єднаються, піднесені до *рівної абсолютності*». Та цій гармонії у світі природи зовсім протилежним є світ людей: «Лише в земному світі (людей), де форма повстає проти форми, окреме проти окремого, існує війна, горнило вічного становлення і руйнації» [170, 101]. У 2-й дії багатозначним нагадуванням про такий розбрат, що суперечить загальній згоді у природі, є монолог чаклунки Еріхто про трагічну Фарсальську битву між Цезарем та Антонієм. Псілли і марси з гордістю запевняють, що ніякі суперечки у світі людей не можуть завадити морському святу — радісному єднанню всієї природи:

Wir leise Geschäftigen scheuen
Weder Adler noch geflügelten Leuen,
Weder Kreuz noch Mond,
Wie es oben wohnt und thront,
Sich wechselnd wegt und regt,
Sich vertreibt und totschrägt,
Saaten und Städte niederlegt.
Wir, so fortan,
Bringen die lieblichste Herrin heran.

Не боязно нам ні орла того,
Ні лева крилатого,
Ні хреста, ні півмісяця,
Що гордливо знай висяться,
Між собою воюючи,
Тут по черзі пануючи.
Ми, як завжди,
Прекрасну царицю приводим сюди.

Гете виділяє в житті природи момент вічного повернення до першопочатків, *круговорот*, який власне і виражає собою міф. Не лише морське свято — всі стихійні катаклізми вічно повторюються. Уже вкотре Сейсмос вивергає назовні з морського дна скелястий острів, на якому моментально закипає життя, а Діана посилає з неба на землю знамення — комету. Юпітер гримить на небі, а в морі йому відгукується Нептун. Укотре відбувається купання у затишній Пенейській бухті, і з'являється лебідь, приваблений красою однієї з юних дів. Так само, як і колись, морські напівдіви-напівптахи Сирени заманюють подорожніх співом та обіцанням розповісти історії, що колись почули від Улісса, а Сфінкси загадують свої загадки.

Неорганічна природа щільно злита з органічною, а катаклізми (байдуже, гірські чи морські) породжують життя. Безперервно творяться нові форми; усе, щойно народжене, відразу ж починає рухатися, переплітатися, зчеплюватися. Поет уявляє цей рух міфологічно, як *живий*. Відразу ж після землетрусу («На горішньому Пеней») буйна зелень (bebuschter Wald) вкрила голі схили гори, а в тріщинах скель заблищало золото. За ним відразу ж кинулися мурахи, пігмеї, дактилі. У світі крихтих створінь панують ті ж самі закони, що й у «великому світі», тут рух також проходить через свої дрібні катаклізми. В природі всі форми співіснують, проте кожна з них прагне самоствердитися, нерідко за рахунок інших. Так само тут, між крихтними створіннями встановлюється підлеглість, з руди кують зброю, пігмеї винищують болотяних чапель заради пір'я на «окраси», і ось уже всіх не на жарт охопила ворожнеча!

Втілюючи античну міфологію, Гете наслідував Шеллінга, який, пов'язавши міф з природою, цим самим відійшов від вінкельманівської ідеї гармонійно врівноваженого міфу. У Гете *буяння життя* заступає місце естетичної гармонії, а *потворне* набуває рис величного⁸⁰. Читач ніби знову потрапляє у баладний світ «Вільхового короля», але тут чудесне вже не тривожить душу неясними видіннями, а постає у всій своїй *чуттєвій повноті* і захоплює, як Фауста:

Wie wunderbar! das Anschauen tut mir	Приємне це видовище незвичне:
Gnüge,	
Im Widerwärtigen grosse, tüchtige Züge.	В потворному угадуєш величне.

Важливим компонентом античності у Гете стає *ніч*, час буяння розкутої чуттєвості. Вже сама назва «Класична Вальпуржина ніч» має зблизити те, що вважали непокінченим у часи Вінкельмана — Готшеда — Лессінга. Між північним демонізмом та грецькою «класикою» виявляється тут багато подібного. Ця подібність фіксується словами Мефістофеля: «*Kolleg antichnich* не люблю чогось» («*Mich widern schon antikische Kollegen*»), та і сам диявол введений як *хтонічний* образ. Ця спорідненість ще раз акцентується реплікою Сфінкса, що зустрічає Мефістофеля:

Weg das Hassen! Weg das Neiden!	Гетьте зависть і ненависть!
Sammeln wir die klarsten Freuden,	Голубливість і ласкавість
Unterm Himmel ausgestreut!	Хай панує поміж нас!

Хтиві поведінка Мефістофеля безумовно відповідає містеріальному образу «ворога роду людського», проте вона також міфологічно вписується у загальний потік вічно діяльної і житедайної природи. Гете звертає увагу на подібність зовнішності грецьких хтоників та Мефістофеля — це копито і кульгавість диявола як прикметні риси тератоморфізму. Це було новаторство, що випереджало міфологічні ідеї Я. і В. Грімів.

Перед читачем проходить низка хтонічних істот грецької міфології — грифи, сфінкси, сирени, ламії... В дусі Шеллінга, Гете увиразнює їхню дисгармонійну зовнішність:

Du bist recht appetitlich oben	Ти зверху мов мальована	
anzuschauen,		картина,
Doch untenhin die Bestie macht mir	А знизу глянь — страхотлива	
Grauen.		тварина.

В них прихована погроза, вони готові, якщо треба, пустити в хід кігті, їхня мова груба і вульгарна, а жарти мають бравадний характер; вони не приховують своєї плотської розпусності. Навіть Мефістофель трохи ніяковіє від їхньої «надмірної життєвості»:

Zwar sind auch wir vom Herzen	І наше плем'я не завжди етичне,
unanständig,	
Doch das antike find ich zu lebendig...	А не таке нахабе, як античне.

Як далеко все це від «шляхетної простоти і спокійної величі»!

У «Фаусті» міфологічний світ як частина світу природи далекий від поняття *моральності*; цю тему порушив ще Шеллінг: божества, за його словами, «і не моральні, і не аморальні», вони «перебувають поза цією альтернативою»; у межах своїх функцій вони діють «вільно, оскільки їм притаманно діяти саме так, та з необхідністю (...), оскільки їхня діяльність диктується їм самою природою». «З цієї причини вони у своїй розпусності просто наївні...» [170, 95—96]. Тут ще одна підстава для Шеллінга заперечувати алегоричне розуміння міфу, характерне для традиції 16—17 ст.⁸¹

Ось у такий світ потрапляє Фауст. Гете підсилює неподільну *єдність* міфології, яка, у свою чергу, злита з природою, за допомогою прийому «очуднення» — певних особливостей сприйняття Фауста: його ставлення до представників «низової» міфології зберегло виразні сліди літературної «ідеалізації» і тому здається у цьому середовищі наївним і часом комічним. Потворні сфінкси викликають у його благоговійній пам'яті згадку про Едіпа, брехливі й нахабні сирени нагадують про Одиссея, гугняві грифи — про золотий скарб гіпербореїв, який вони стережуть; усе уявляється Фаустові у величному світлі.

Vom frischen Geiste fühl ich mich
durchdrungen;

В душі моїй встають привабно-кличні

Gestalten gross, gross die Erinnerungen. І постаті, і спогади величні.

Показовою є сцена Фауста з кентавром Хіроном («На долішньому Пенеї»). Тут поет намагається розкрити образи героїчної міфології з позиції *всеохопної єдності* природи, при цьому не зводячи самі ці образи до рівня хтонічного натуралізму. Захоплено вітає Фауст кентавра як славетного вихователя, що «плекав героїв рід на шану у віках» («der grosse Mann, der edle Pädagog, / Der, sich zum Ruhm, ein Heldenvolk erzog»), водночас як знаменитого цілителя, нарешті, як живого свідка багатьох героїчних діянь, котрий прожив своє життя як «напівбог» («halbgöttlich ernst die Tage durchgelebt»). Проте такий «класично піднесений» пафос Фауста не зрозумілий Хіронові, і він сприймає його слова як звичайні лестощі. Адже цій істоті не властиво сприймати міфологічні події з того погляду ідеалізації, який виробила європейська культура; кентавр бачить у них *безпосередню реальність*, тому він грубувато жартує про свої заслуги та достоїнства, дає простодушну оцінку знаменитим героям, з душевним болем розповідає про Геркулеса, а про красу Гелени говорить як про цілком земну, а не якусь ідеальну. Адже краса — це не просто застиглий образ («ein starres Bild»), бо підкорюють здебільшого життєрадісність, грація і дух («die Anmut macht unwiderstehlich»). Шляхетну картинність знаменитої міфологічної сцени — Гелена на спи-

ні у кентавра рятується від викрадача Тесея — Хірон руйнує натуралістичними подробицями своєї розповіді. Незграбно вчепившись у шерсть чудовиська, щоб часом не звалитися, Фауст вражений відкриттям, що на цій же спині колись сиділа (десятилітня) Гелена, причому, за словами кентавра, точнісінько так само тримаючись за гриву:

FAUST. Du trugst sie?

CHIRON. Ja, auf diesem Rücken (...)

FAUST. Und solch ein Sitz muß mich
beglücken!

CHIRON. Sie fasste so mich in das Haar,
Wie du es tust.

ФАУСТ. Ти віз її?

ХІРОН. На цій ось спині.

ФАУСТ. Куди і я оце заліз?

Від шастя я не тямлюсь нині.

ХІРОН. Вона й держалася отак,
Як ти, за гриву...

Мотив безкінечних викрадень красуні, які зовсім не полишали їй часу для величного життя, що личило б їй як міфологічному втіленню ідеальної краси, проходить крізь увесь «Фауст-2». Цей мотив також «приземлює» образ Гелени і розвінчує його «класичний» ореол.

Хірон ніяк не може збагнути закоханості Фауста, в якій поєдналися схилення вченого перед міфологічним образом Гелени та особисте палке її обожнювання. Почуття Фауста він сприймає, в дусі стародавніх греків, як таку собі душевну хворобу («Гелени хоче цей шалений» — «Helenen, mit verrückten Sinnen, / Helenen will er sich gewinnen») і мчить його для зцілення до жриці Манто:

Mein fremder Mann! als Mensch bist
du entzückt;
Doch unter Geistern scheinst du wohl
verrückt.

По-людському ти просто захопився,
А духам так здається — з глузду
збився.

Сцена закінчується тим, що Манто дозволяє Фаусту спуститися у підземний хід за Геленою, не забуваючи застерегти його від повторення нещасливої долі Орфея.

Гете спонукає читача по-новому сприйняти світ класичної міфології. У застиглих мармурових статуях, які для Вінкельмана втілювали античність, поет відкрив природність, теплоту, чуттєвість, життєвість і простодушну грубуватість. Розвінчуючи ідеалізований міф, він цим самим наче знищує дистанцію між міфологічним минулим і своїм часом і, наближаючи міф до сучасності, возвеличує *природу* як начало, що підноситься *над часом*.

Особливо яскраво про це свідчить втілення у творі образу Гелени — образу, що виходить за межі хтонізму.

2. Гелена і Евфоріон

1

Задум другої частини твору виник як історія кохання Фауста до знаменитої красуні класичної давнини Гелени. Зберігся план під назвою «Гелена», який включає ті події, що становлять зміст перших трьох дій⁸².

Гелена була не єдиним жіночим персонажем народної легенди про Фауста. У лялькових виставах були також популярні Юдіф, яка відрубувала голову Олоферну, Даліла, яка відрізала пасмо волосся Самсону, «цнотлива римлянка» Лукреція [102, 193; 185; 198] та венеціанська куртизанка Лукреція [59, 163]. Іноді на закінчення показували в плані моралізаторства фарсові сюжети про розпусних жінок та вередливих дружин (зокрема, переробку «Жоржа Дандена» Мольєра), театральні-ефектні епізоди про перетворення жінок на фурій, які в заключному «балеті фурій» «розривають на шматки» Фауста [102, 170]. Елементи середньовічної балаганної традиції «приниження жінок» відбилися не тільки в німецькому народному мистецтві, а й в англійській ренесансній драматургії («Приборкання непокірної» Вільяма Шекспіра).

Гелена була важливим персонажем народної легенди про Фауста. Цей образ у середні віки втілював плотську красу і чуттєві насолоди; його аналогом був хіба що образ Венери, яка жила в Гроті Венери (Venusberg). Міфологічну героїню Гелену сприймали тоді як уособлення *самодостатньої* краси, не пов'язаної з природою, продовженням роду чи якимись етичними нормами, зокрема з лицарською любовною етикою, а тому краси особливо гріховної згідно з мораллю середніх віків. За допомогою магії Фауст викликав Гелену Прекрасну, «з якою він віддавався хтивим забавам» [102, 168]. За легендою, наслідком цього зв'язку спочатку було «мерзенне чудовисько», а потім син Юстус, який мав дар передбачення [59, 167].

Генріх Гейне пояснював побутування вродливиці Гелени в народній легенді обставинами, пов'язаними з розповсюдженням гуманізму в Німеччині. На його думку, вульгарна середньовічна травестія цього образу мала на меті принизити водночас самого Фауста, якого Гейне вважав гуманістом. Поет звернув увагу на ті елементи легенди, які свідчать, що Фауст досконало знав Гомера і міг захопити студентів своїми розповідями про троянських героїв.

Гейне порівнював Гелену з прекрасною грецькою статуєю, «бездоганною і досконалою; погляд її мармурових очей вабить таким божественно-язичницьким чаром, що хочеться плакати. Це найцінніший витвір, що коли-небудь виходив із майстерні Гете» [59, 166—168].

Така оцінка Гейне потребує критичного пояснення. Поет бачив у грецькій класиці насамперед вияв естетично здорового почуття і протиставляв його романтичному захопленню середньовіччям, полемізуючи таким чином з представниками «романтичної школи». Не випадково другу частину «Фауста» Гейне охарактеризував як «аллегоричні заплутані нетрі», як таку, що демонструє «радіше високу майстерність, ніж поезію». Образ Гелени, на думку Гейне, — «це найкраще» з усієї другої частини [59, 166].

Як бачимо, Гейне робить наголос на класичному, «вінкельманівському» звучанні образу Гелени. Його судження вплинуло на саму постановку питання про «класичний» субстрат у «Фаусті» і на висновки про роль «класичного» в еволюції Гете як поета, що логічно випливають звідси. «Класику», частково під впливом Гейне, почали розглядати як особливий, навіть центральний етап у становленні поета, а всі інші періоди — як такі, що обрамовують його. З цим судженням узгоджувалося й інше уявлення — про Гете-«олімпійця», який споглядає світ із захмарних висот «шляхетної простоти та незворушної величі».

Г. А. Корф у своїй праці «Дух Гетевої доби» розвиває ідею «антикоцентризму» та його переборення у «Фаусті» Гете. В його розумінні, доля Фауста — це шлях від кухні відьом, через прощання з Геленою до практичної діяльності [202, 2, 376]. «Класичної Вальпуржиної ночі» Фауст «проникається класичним ідеалом краси», і зустріч з Геленою перетворюється для нього на таку собі «італійську подорож», подібно до того, як це трапилося з самим Гете. Фауст опиняється в класичній давнині, він споглядає прекрасне, як це робили Вінкельман, Гете, Гумбольдт, Шиллер, і забуває про всі конфлікти реального світу, відмежовується від «проблем свого фаустіанського життя» [202, 2, 375].

Однак зроблений нами аналіз хтонічної міфології у «Фаусті-2» спонукає обережніше ставитись до запропонованого «антикоцентризму».

Але викладемо спочатку основні міркування Корфа до кінця. Для Фауста, який утратив гармонію душі, цілком природно прагнути віднайти свою внутрішню цілісність і красу. Проте Гелена, на яку він покладає свої надії, нежива; адже тільки завдяки Фаусту вона починає своє друге життя. Отже, Фауст знаходить гармонію душі в оманливому царстві естетичних ілюзій, він переживає її, як переживають досконалий твір мистецтва; його аркадійська ідилія перебуває по той бік дійсності. Сама Гелена теж не сприймає своє нове життя як справжнє, вона кілька разів висловлює сумніви в реальності свого існування. Вона всього лише допомагає Фаусту побачити в дійсності її естетичний бік. Але внутрішні проблеми Фауста при цьому, звичайно, залишаються невирішеними, бо це всього лише сон. Фауст щасливий, поки він снить красою. Сам герой не може порушити свій сон якимось ззовні, але його фаустіанські прагнення не згасли, символом чого стає син, народжений від шлюбу з Геленою. Отже, сутність Евфоріона — це прагнення (Drang) від видимого до реального. Його загибель повертає Фауста до дійсності. Він бачить, що його щастя в зачарованому царстві Гелени було облудою, що несвідоме прагнення до справжнього задоволення рано чи пізно мало зруйнувати це оманливе царство ілюзій. Воно ж підштов-

хує його вперед, до реального життя. Фауст прагне спізнати радість від справжньої діяльності [202, 374—376].

На думку Корфа, Гете чітко показав, що в царині соціальної активності Фауст теж не отримує задоволення. Його прагнення простягаються кудись далі, і сама тільки смерть кладе кінець бурхливим шуканням героя, що постійно призводили його до розчарування. Фауст пересвідчується, що неможливо дістати задоволення від дій у дійсності (*von dem Wirken in der Wirklichkeit*); в цьому і полягає найвища істина. Таким чином, основу фаустіанської світової скорботи неможливо зняти засобами лише реального життя. «Бо саме життя було і залишається проблемою» [202, 376—378].

Гадаємо, що Корф тут не стільки прагне знайти філософську основу образу Гелени, скільки зосереджується на власних філософських висновках. Він відштовхується від більш рафінованих уявлень про міф, від дефініцій хтонічного та класичного (олімпійського) міфу, які домінували вже на початку 20 ст., і мимоволі переносить їх на «Фауста-2». Слід зазначити, що за часів Гете наука ще не знала такого різкого поділу хтонізму та героїки, про що, зокрема, свідчать «Філософія міфології» Ф. В. Шеллінга та дослідження Я. і В. Гріммів.

Поставлені в один ряд Корфом імена Вінкельмана, Гете, Гумбольдта і Шиллера все ж свідчать про *різне* розуміння ними міфу, як ми вже спробували показати раніше. Німецька національна традиція *цілісного натуралістичного* розуміння міфу повною мірою відбилась у міфологічних операх Р. Вагнера («Таннгейзер», «Перстень Нібелунгів» та ін.). У «Лоенгріні» Вагнер романтично втілює тему трагічної неможливості поєднання буденного та ідеального світів, гармонії кохання земного та трансцендентного.

2

Перша половина 3-ї дії дає розгорнуту експозицію образу Гелени.

Уперше Гелена з'являється як персонаж пантоміми, що її Фауст ставить на прохання Цісаря (у 1-й дії). Ми бачимо її та Паріса очима придворних глядачів, які із захватом або скептицизмом обговорюють її зовнішність, поведінку, подробиці життя. Уже тут образ Гелени постає як неоднозначний. Уперше звучить мотив викрадення, який ще раз дублюється у 2-й дії (сцена Фауста і Хірона). Поступово він розширюється до теми *краси, що вносить у людське життя загальний неспокій, сум'яття і трагізм*. Такими є, на думку Гете, доля і життєве призначення знаменитої міфологічної красуні.

Тему *краси* поет прагне розкрити мовби з гушавини самого життя. Лише уява, схильна до ідеалізації, виділяє красу з природи, з якою вона насправді злита до нерозрізненості. В зображенні Гете Гелена міфологічно втілює красу не тим, що

вона протистоїть природі, а тим, що як *чуттєвість* вона закорінена в самій природі. Вона ніби одна з її стихійних сил, що постала в людській подобі; в цьому полягає руйнівна сила її краси. Для істот міфологічного світу (як показано в 2-й дії) Гелена — це жива частина цього різноманітного і суперечливого світу; для багатьох героїв до Фауста, людей брутальних і необов'язково естетично витончених, вона — предмет чуттєвих бажань і конкретного володіння. Лише для Фауста Гелена — ідеал краси й об'єкт естетичного поклоніння. Отже, *класичний міф краси*, в зображенні Гете, — це породження ідеалізуючої свідомості, плід постійно рефлектуючої думки, певний «регулятивний принцип» (Кант, Шиллер). Створивши міф краси, людина тим самим піднялася над нерозрізненною стихією життя, але й відділила себе від *живого потоку життя*, порвала з «наївним» буттям.

Історію «викрадення» Гелени Фаустом Гете придумав сам; проте грецький міф про Гелену містив у собі передумови, необхідні для такого розгортання сюжету. Поет виразив їх у словах самої Гелени:

Wehe mir! (...) Raubend jetzt,
Verführend, fechtend, hin und her
entrückend,
Halbgötter, Helden, Götter, ja Dämonen,
Sie führten mich im Irren her und hin.
Einfach die Welt verwirrt ich;
doppelt mehr;
Nun dreifach, vierfach bring ich
Not auf Not.

Боги й напівбоги, герої й демони
За мене бились, шарпались, боролись
І за собою по світах водили...
Первинна вже накоїла я лиха,
Вторинна ж, і третинна, й
четвертинна —
Ще більше!

Це означає, що Гелена сприймає своє життя як безперервну низку перетворень власної особистості; зустріч із Фаустом вона вважає четвертим перетворенням [1, 731]. Кожне «викрадення» докорінно змінює її життя. Вона ніби щоразу втрачає свою ідентичність, а власну красу сприймає як щось чуже і навіть небезпечне для себе та інших:

Denn Ruf und Schicksal bestimmten
fürwahr die Unsterblichen
Zweideutig mir, der Schöngestalt
bedenkliche Begleiter...

Бо славу й долю — двох краси
супутників
Непевних тих, — двозначно прирекли
мені
Боги безсмертні...

Слова кентавра Хірона про нев'янучу красу Гелени («Обман філологічний — літа лічить вродливиці міфічній!») можна зрозуміти в такому плані. Не розвиток (і, на жаль, старіння, як у випадку з Фаустом!), а «метаморфози» (Б. Пастернак⁸³), не час, а круговорот — така суть її міфологічної краси.

Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch
umfreit...

Не зріє і не старіє вона,
Ізмалечку її вже викрадають.
За літньою герої упадають...

Народжена від «викрадача» дівочої честі Зевса, Гелена і втілює долю героїні, яку вічно викрадають. Гете розсипає по

тексту цілу низку імен її «викрадачів»: Тесей, Перітой, Афідн, Патрокл, Менелай, Паріс, його брат Деїфоб, навіть тінь Ахілла («Як тінь із його тінню я єдналася»). Тепер до «викрадачів» увійшов і Фауст, який бере шлюб з Геленою як з духом. Ми чекаємо, що цей союз, як і попередні, має закінчитися трагічно.

Було помічено, що 3-тя дія «Фауста» за своїм духом близька до трагізму Еврипіда [28, 514], і це не випадково. Перед нами образ украй схвилюваної, внутрішньо збентеженої героїні; її терзають докори сумління, спогади про порушені клятви, про пережиті бідування:

Ist's wohl Gedächtnis? war es Wahn,
 der mich ergreift?
 War ich das alles? Bin ich's? Wird ich's
 künftig sein,
 Das Traum — und Schreckbild jener
 Städteverwüstenden?

Чи це мара, чи спогади минулого?
 Чи я була, чи с. чи буду жахом тим,
 Руїнищею міст, маною, маревом?

Здається, у житті цієї красуні не було нічого радісного і світлого. Життя в Трої у шлюбі з Парісом було для неї невтішним («Не говори про насолоди! Безліч бо / Мені упало злигоднів на голову!» — «Gedenke nicht der Freuden! allzu herben Leids / Unendlichkeit ergoss sich über Brust und Haupt»). Вона подумки тремтить перед Менелаєм за скоєну провину і боїться, що він уб'є її як жертву богам. Самого Менелая схарактеризовано, як пересічного, грубого солдафона і морського розбійника («Цар Менелай блукав десь, все плюндруючи, / Ні суходолу не минав, ні острова» — «Raubschiffend ruderte Menelas von Bucht zu Bucht, / Gestad' und Inseln, alles streift' er feindlich an...»); нічого гармонійного у шлюбі Гелени з ним не було.

Воістину, «на світ увесь прославлена й ославлена» — «bewundert viel und viel gescholten»! Де ж в ній той «божественний чар», що захопив колись Генріха Гейне і слідом за ним багатьох дослідників? Сльози постійно застять погляд її «білих очей», зморшки страждань і болісних спогадів порили її мармуровий лоб, а тваринний страх перед покаранням зігнув її «бездоганно досконалий» стан. Як постійні супутниці її супроводжують рабині, особи з мізерним в Греції суспільним статусом; а постійним співбесідником стає потворна Форкіада (Мефістофель).

У цьому контексті Мефістофель несподівано набуває нової функції — *тривожного сумління* Гелени. Він постає в подібі ключниці царського дому. Напрошується порівняння з богинею хатнього вогнища Гестією (римською Вестою), хранителькою устоїв сім'ї. Гелена постійно порушує такі важливі в Греції сімейні устої. Потворна зовнішність Форкіади, що її набув Мефістофель («Худа, висока, з дико хмурим поглядом, / Що душу й зір жахає неоміряно» — «In hager Grösse, hohlen, blutig-trüben Blicks, / Seltsamer Bildung, wie sie Aug und Geist

verwirrt»), втілює невірність Гелени сімейним устоям та її внутрішній неспокій. Хворобливе сумління спонукає її до відчайдушних вчинків⁸⁴. Так, Мефістофелю вдається прихилити красуню до чергової зради, ціною якої вона нібито врятує своє життя. Воістину слабкий дух цієї жінки!

Окутавши Гелену та її рабинь непрозорою хмарою, Мефістофель переносить їх у замок Фауста. «Провину» баштового Лінкея, яка, в дусі лицарської етики служіння дамі, означає лише непереборність її жіночих чар, Гелена сприймає як ще одне свідчення прокляття, що тяжіє над нею:

...Welch streng Geschick
Verfolgt mich, überall der Männer Busen
So zu betören...

...Скрізь і всюди
Собі на безголов'я, пориваю
До безуму серця мужів...

Та й лицарський комплімент Фауста звучить для Гелени досить двозначно: порівнюючи красуню з «лучницею» («die sicher Treffende»), з Діаною, він віддає їй «себе і все, що мав своїм», поки вона не винищила все своїми стрілами⁸⁵ («Ось стріли знов за стрілами летять / І в мене б'ють, дзижчать навкруг, пернаті, / Пронизуючи замок мій наскрізь»).

І дійсно, володіти красунею означає небезпеку. Надходить звістка, що Менелай рушив війною на замок, щоб силою повернути дружину. Фауст дає наказ: Менелая «зіпхнуть у море знов мерщій». Хор сумно коментує: «Той, хто красуні жадає собі, / Передусім обачно / Доброї зброї хай припасе!» Щоб уникнути всіляких небезпек, Фауст закликає Гелену сховатися з ним «у той край коханий, рай жаданий» і там, «змінюючи трони на альтани, / В аркадських щасті вільно жить».

У 3-й дії «Фауста» Гете поєднує двох де в чому подібних людей. Обох терзає неспокій: Фауста — через внутрішні поривання, Гелену — через зовнішні обставини. Обоє стають жертвою краси: Фауста бере в полон краса Гелени; Гелену беруть у полон через її красу різні чоловіки. Обоє перебувають у стані внутрішнього роздвоєння; але Фауст прагне самовизначитися як особистість через високу мету прагнень, а Гелена постійно втрачає себе як особистість, коли належить різним чоловікам. Обоє шукають спокою, втіхи і розради...

3

У третій частині 3-ї дії події переносяться із замку Фауста в якусь аркадійську область, царину пасторальної безтурботності і поетичних мрій. Згідно із задумом поета, майже з самого початку ця сцена, аж до трагічної розв'язки, йде у супроводі тихої музики, що має символічно підсилювати нереальний, естетичний характер нового буття Фауста. На думку Г. Корфа, це царство поетичного сну Фауста.

Від шлюбу Фауста і Гелени народжується дитя — Евфоріон, який, за словами самого Гете, символізує поезію [22, 20 грудня 1829]. Здавалося б, у гармонії кохання, подружнього

життя і батьківства Фауст нарешті знайшов вищу втіху і духовне задоволення:

HELENA. Liebe, menschlich zu
beglücken.

Nähert sie ein edles Zwei,
Doch zu göttlichem Entzücken
Bildet sie ein köstlich Drei.

FAUST. Alles ist sodann gefunden:

Ich bin dein, und du bist mein;
Und so stehen wir verbunden,
Dürft es noch nicht anders sein!

ГЕЛЕНА. Де любов єднає двох,

Вище людське щастя там;
Де кохання створить трос,
То небесна розкіш нам.

ФАУСТ. Те, що снилось, все
здійснилось:

Твій-бо я, а ти моя!
Лиш би те все не змінилось —
Одного бажаю я!

Тут повертає до себе увагу перегук з Ф. Шиллером. Евфоріон, Фауст, Гелена і хор виражають свою радість в енергійних строфах, що витримані в поетичному розмірі оди «До Радості», де ми знаходимо такі слова, в яких ніби вгадується наперед союз Фауста і Гелени⁸⁶:

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja — wer auch nur *eine* Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Кого доля ошастила
Тим, що другові він друг,
Кого любить лада мила, —
Йдіть до нас в веселій круг.
Йдіть усі, хто зве своєю
В світі душу хоч *одну*!
Ви ж, з самотною душею,
Йдіть у іншу сторону!

Однаковість розміру, відтворення піднесеного пафосу Шиллерового вірша, підключення хору і спеціальна вказівка на звучання музики — усе це не випадкове і може слугувати за підказку. Можлива думка Гете проясниться, якщо ми зіставимо ці строфи з наступними — тими, де Евфоріон виражає свої настрої борця. Без сумніву, вся сцена містить приховане зіставлення двох позицій. Одна — це позиція Шиллера, натяк на його знамените естетичне положення про «царину естетичної видимості»; друга — позиція Байрона, який боровся за волю із зброєю в руках у поневоленій Греції [22, 5 липня 1827 р.].

Нагадаємо, що у 24-му «Листі про естетичне виховання людини» Шиллер пише про «три ступені розвитку, що їх неминуче і у строгій послідовності мають пройти як окрема людина, так і весь рід, якщо вони захочуть виконати все коло свого життєвого призначення (...) Жодний ступінь не може бути пропущений зовсім, а також не може бути зміненою їх послідовність...». Ці три ступені — фізичний, естетичний і моральний стани: «Людина в її *фізичному* стані підкоряється лише своїй природі, в *естетичному* стані вона звільняється від цієї сили, у *моральному* стані опановує її» [174, 271].

Ми можемо зробити висновок щодо відповідності «Фауста» цій схемі Шиллера; адже твір саме й втілює шлях Фауста через «три стани». У розглядуваній нами сцені відбувається важлива для Фауста зміна від другого до третього «стану», від *естетичного* до *морального*.

І дійсно, до цього часу ми можемо уявити шлях Фауста як його залежність від «фізичного стану». У «Фаусті-І» природа панує над почуттями й думками героя й обумовлює чуттєво пристрасний бік його життєвих шукань. Весь подальший трагічний розвиток колізії свідчить про панування непідвладної волі героя «необхідності».

Але ось після пантоміми про Гелену і Паріса нове почуття кохання охоплює Фауста. Його сон (початок 2-ї дії) малює йому Гелену як міфологічний образ *високої краси*. Одружившись з героїнею, він, як йому здається, знайшов вищу мить щастя і задоволення: це щастя любовного союзу з втіленою красою. Поет увиразнює гармонію нового щастя народженням Евфоріона. Як ми пам'ятаємо, у «Фаусті-І» герою, що став батьком, не довелося зазнати *щастя* батьківства; його стосунки з Гретхен були несвідомо пристрасними і бурхливими, а їх фінал виявився непередбачено трагічним.

Усе інакше складається на цей раз. Відносинам між Фаустом і Геленою притаманна гармонія, в основі якої лежить *відчуженість* від зовнішнього світу; її символом слугує грот, у якому міститься самотійний світ («...Там, в альтані, світ є цілий, / Гай і луки, гори й ріки (...) / Там глибини незглибимі»). Все це — ніби друга, «паралельна» реальність; тому ми можемо сказати словами Шиллера, що, звільнившись від чуттєвої, фізичної природи, Фауст і Гелена в *естетичній* царині позбавляються її як фатальної необхідності. Не лише Фауст знаходить спокій — Гелена звільняється від докорів сумління і почуття вини, а також від небезпеки з боку войовничого чоловіка.

Здавалося б, Мефістофель має торжествувати перемогу. Однак Фауст не може задовольнитися своїм станом. Метафізичний план твору диктує, що стан естетичної гармонії не може бути довготривалим! За Шиллером, повною мірою людина може вивищитися над фізичною природою («цариною необхідності») лише в наступному — «моральному стані». За Кантом і Шиллером, це і є істинний стан свободи.

Хоча краса сама по собі не може бути кінцевим пунктом людських прагнень, та шлях до свободи, за Кантом і Шиллером, лежить саме через красу (Шиллер: «Краса мусить вивести людину на істинний шлях»; «Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства» [174, 225; 228]). Наслідуючи думку Канта про те, що останньою метою природи стосовно людини є її здатність ставити перед собою *цілі*, Й. Г. Фіхте стверджував, що саме у *безкінечному* прагненні людини до цілі полягає її вищий *моральний* обов'язок. Німецька ідеалістична естетика осягала буття людини як шлях через красу до моральності («практичного розуму»), від споглядальної насолоди до діяльного прагнення, від царини необхідності до царини свободи.

Тепер зрозуміло, чому думка Шиллера про «три ступені розвитку, що їх мають пройти як окрема людина, так і весь рід», спонукала Гете розвинути її в напрямку, що заперечував Шиллерову ідею про самодостатню «царину естетичної видимості». Цим самим незадоволеність Фауста отримувала нову духовну поживу й енергію. Шиллеровій самовтішеній естетичній гармонії *споглядання* Гете протиставляє неспокійну моральну гармонію *прагнення*; вона й була втілена в образі Евфоріона:

HELENA und FAUST. Bändige!
Bändige Eltern zuliebe
Überlebendige
Heftige Triebe!
Ländlich im stillen
Ziere den Plan.

EUPHORION. (...) Das leicht Errungene,
Das wilderte mir.
Nur das Erzwungene
Ergetzt mich schier (...)
Träumt ihr den Friedenstag?
Träume, wer träumen mag.
Krieg! ist das Lösungswort.
Sieg! und so klingt es fort.

ГЕЛЕНА і ФАУСТ. Будь же покірливий,
Синулюбимий,
Порив невимірливий
Легко стримуй!
Тіш свою вроду
В тиші долин!

ЕВФОРІОН. (...) Я ж бо не мільую
Здобич легку,
Що взято силою,
Те до смаку! (...)
Мрієте ви про мир?
Вірш у мрії — вір!
Бій — нині оклик мій,
До перемоги стій!

Гете назвав Евфоріона не просто «духом поезії», а втіленням поезії Байрона, тобто поезії суспільно активної і пристрасної. Байронову поезію Гете сприймав як зразок безкінечного прагнення до високої мети. Шляхетний неспокій англійського поета привів його до італійських карбонаріїв, а потім до грецьких повстанців. Слова Евфоріона нагадують нам Байронові строфи, присвячені героїчним грекам («Пам'ятник Чайльд Гарольда», «Пісня грецьких повстанців», «Урвавсь шлях твого життя...», «В день мого тридцятишестиліття» та ін.):

Wollt ihr unerobert wohnen,
Leicht bewaffnet rasch ins Feld;
Frauen werden Amazonen
Und ein jedes Kind ein Held (...)
Und hört ihr donnern auf dem Meere?
Dort widerdonnern Tal und Tal,
In Staub und Wellen Heer dem Heere,
In Drang um Drang zu Schmerz und Qual.
Und der Tod
Ist gebot,
Das versteht sich nun einmal.

Хочеш в вільній жити країні —
Зброю збрі і — в бою вир!
Кожна жінка — героїня,
Кожен хлопчик — богатир (...)
Вам чути з моря грім прибою?
Вам чути з поля грізний клич?
То рать на рать іде стіною
На смертну брань, на люту січ.
В бій піти
Й полягти —
Це ж така звичайна річ.

Високий порив, намагання піднятися над землею, над світом буденності спричинили загибель Евфоріона; «у загиблому ніби впізнають знайому постать» — Байрона. Гелена зникає. Хор рабинь перетворюється на явища природи — на гілля, квіти і плоди, на відгуки луни, текучі струмки і воду, на виноград і вино, на Діонісову стихію, на свято врожаю — вічного оновлення життя. Знову замикається вічне коло природи, що вкотре збагачує себе безсмертною ентелехією.

Загибель Евфоріона і зникнення Гелени пробуджують Фауста з «естетичного сну». Він відкриває для себе нову істину. Вона — не у споглядальній насолоді високою красою, а в діяльності.

3. Міфологічна типологія образів персонажів

1

Типологія образів персонажів у «Фаусті» до наших днів лишається досить складною проблемою. Не претендуючи на те, щоб вичерпати її до кінця, спробуємо намітити можливі шляхи її розв'язання в межах нашої тематики, тобто з урахуванням *міфологічного* аспекту твору. Нерідко і досі евристичний шлях шукають не в складному самому по собі *міфологічному* матеріалі, а в більш «піддатливому» соціально-психологічному підході, притаманному, зокрема, аналізу реалістичної літератури. Так, Г. Шнейдер (Urfaust. — Tübingen, 1949) вважає, що юний герой у «Фаусті-І» «тільки випадково носить ім'я Фауста», він — просто Генріх, індивідуальні риси якого Гете взяв із своєї сучасності; інші ж стверджують: Мефістофель робить те, що взагалі доступно людині в житті, що відбувається щодня на його поверхні [48, 160; 196].

І. Ф. Волков аргументовано зауважує на це, що оскільки «конкретно-історична правдивість належить лише верхньому шару художнього змісту», то неповторність художньої типології ми розкриємо тоді, коли з'ясуємо, як автор представив у творі «сутнісні сили життя». Не втратили значення його міркування, що у «Фаусті» Гете «прагнув осягти *найглибшу* сутність життя, *першопричину* всього конкретно існуючого, ту внутрішню силу, що приводить у рух життя на його поверхні» [48, 161].

Подібною є й позиція А. О. Федорова, який вважає, що Гете шукав сутнісні сили життя і людини, зокрема, «в системі *цілого*, в долі *всього* людства, у *загальній* картині світу і його еволюції» [151, 31]. Поет, на його думку, розумів «рухливість і певну неоднозначність світу, здатність явищ до змін»; для нього характерне «олюднення, осяяння світлом людського дива пересічних, імпульсивних, природних якостей людини»; він розкривав «безкінечність можливого і конкретність зображуваного» в характері, що представлений не як «споглядальний медіум», а як «концентрація надзвичайної життєвої енергії» [151, 36; 37].

Серед новітніх дослідників також поширена продуктивна думка, що свої уявлення про особистість Гете черпав у *органічній природі людини*, в якій приховано певний ритм, притаманний природі в цілому⁸⁷.

Ці міркування враховують специфіку художнього мислення Гете у «Фаусті». Не порушуючи конкретно питання про *міфо-*

логічне мислення, вони, проте, тим підводять нас до можливості розглянути типологію персонажа саме в цій площині. Про міфологічні риси свідчать: поєднання «узагальнюючого» погляду поета з «олюдненням» (діалектика цілого й особливого), наснаженість людського «конкретно-історичною правдивістю» (діалектика особливого й одиничного), концентрація життєвості в окремому індивіді («спеціалізація»), відображення в людському «ритмів природи». По суті, тут ми знаходимо коло понять Ф. В. Шеллінга.

2

На рубежі 18—19 ст., очевидно, єдиним мислителем, який намагався в теоретичному плані осмислити типологію художнього образу, спираючись на міфологію як праобраз поезії, був Ф. В. Шеллінг. У «Філософії мистецтва» (на основі прочитаних у ті роки лекцій) він найглибше розкрив нове розуміння міфу, з'ясував його онтологічну природу. Розглянувши специфічні риси міфологічного образу, Шеллінг переніс риси міфу як найдосконалішого естетичного образу взагалі на *художній* (поетичний) образ; визначив естетичну суть митця як *міфотворця* і, нарешті, поставив перед новим мистецтвом завдання створення *нової міфології*. У своїх умовиводах Шеллінг спирався також на творчий досвід і естетичні роздуми Шиллера і Гете [170, 16]. Погляди Шеллінга на художній образ були співзвучні думкам, що їх виразили у своєму листуванні «веймарські класики» в добу «Вільгельма Мейстера». Висновки про тісний зв'язок міфу з природою також були близькі Гете. Шеллінгова теорія міфу проливає світло на особливості типології образів персонажів у «Фаусті-2».

Шеллінг розробляв естетику художнього образу за допомогою дедукування від *абсолютного* (яким для нього є Бог). Його способу міркування притаманна нерозрізненність філософського і теоретико-поетичного підходів, естетичної основи образу та поетики художнього образу.

За вихідну точку береться абсолют; сам по собі він «бездонна порожнеча», поки не проявить себе через «особливе» (*Besonderes*) [170, 92]. Від особливого Шеллінг (наслідуючи Канта) відрізняє одиничне, що знаменує собою емпіричне, окреме, скінченне, випадкове. На відміну від одиничного, в особливому ніщо не обмежує річ, вона набуває повної свободи, нічому не підкоряється і виступає як самоцінне і самотоже начало (цю самототожність Шеллінг називає: «абсолютність в обмеженні», *Begrenztheit*) [170, 93].

Предметом мистецтва виступає не одиничне, а особливе. Проте й одиничне посідає в мистецтві своє місце. У поєднанні з особливим воно створює ефект естетичної *гри*, призначення якої — відтінити сутність речі. Така, наприклад, Афродіта, коли вона втручається в боротьбу героїв і навіть дістає

поранення; роль войовниці не характерна для неї, вона — втілення краси та кохання. Таким чином, з цією самототожністю («абсолютністю в обмеженні») «дозволяється гратися, поки вона нічого не відбирає у сутності». Активність образів-символів виражається в розгортанні притаманної їм «цілокупності» (Totalität), самототожності, але при цьому в строго окреслених рамках («обмеженості») особливого [170, 91].

Саме так Шеллінг розуміє художній образ. Найдосконаліший його вияв він убаचाє у міфі (в міфологічному образі), оскільки цей останній є пластичним, тобто містить у собі передумову тієї художньої універсальності, яка дає змогу переводити образ у площину будь-якого понятійного мистецтва — поезії, театру, образотворчого мистецтва. Їм усім притаманна спільна модель міфологічного образу. Міф — це образ *par excellence*; будучи ідеєю художнього образу, він водночас виступає також як конкретний образ, сказати б, самовтілення ідеї; слугуючи моделлю для всіх одиничних видів мистецтва, він є універсальним втіленням моделі. За словами Гегеля, міф не зобов'язаний відповідати якомусь канону, бо сам втілює цей канон.

Оскільки для Шеллінга міф є теоретичною ідеєю (1), водночас художньою моделлю (2) і при цьому конкретним, втіленим образом (3), то поєднати цю трійцю можна тільки у символі. *Міф — символічний*. Адже саме символу й належить уся мислима повнота абсолюту і при цьому можливість трансформації та «переведення» в різні художньо-стильові системи і жанри.

Поняття символу в Шеллінга відрізняється від його сучасного розуміння. Філософ розглядає *алегорування, схематизування та символізування* як види пізнавальної діяльності розуму взагалі, а не тільки як саму естетичну діяльність свідомості. Кожне з цих понять він пояснює спеціальним співвідношенням загального та особливого. Більше того, він навіть встановлює між ними «ієрархію потенцій», таку собі діалектичну тріаду, де символ виступає як «зняття» (синтез) двох перших начал:

1. Алегорія	2. Схема	3. Символ
Тяжіння	світло	життя
Дія	мислення	мистецтво
Арифметика	геометрія	філософія
Музика	живопис	пластика
Лірика	епос	драма
Індійська поезія	перська поезія	грецька міфологія

Абсолютним символом у цьому ряду є міф, бо він один втілює в собі «первісну нерозрізненність» (Indifferenz) загального та особливого, алегорії та схеми [170, 109; 110].

За визначенням Шеллінга, міф — це *не* означення чогось іншого, а саме існування (Sein). Міфологічний образ «треба розуміти як те, що він існує, і завдяки цьому схоплювати як те, що він означає. Це той випадок, коли означення збігається з самим буттям (...) Як тільки ми змушуємо цих істот (божеств міфології. — Б. Ш.) щось собою означати, вони відразу ж перестають існувати (...) Вони просто існують безвідносно до чогось» [170, 110]. «Міфологія зникає там, де починається алегорія», де «окреме» втрачає свою самодостатність і «перебирає на себе роль» загального [170, 109]. Однак цьому буттю (як загальному) все-таки притаманне значення (як особливому): «Все-таки в них часом миготить якесь значення (...) Ми приходимо в захват, коли у цьому безпосередньому, невимушеному, позбавленому мети поза собою бутті раптом узріємо значуще, осмислене» [170, 111].

Міфологію Шеллінг розглядав не як витвір окремого індивіда, і навіть не роду як колективу індивідів, а як створене «родом лише в тій мірі, в якій сам він є одиницею і цим подібний до окремо взятої людини» [170, 114].

У своєму розумінні міфу Шеллінг, по суті, формулює стан «органічної цілісності» буття як єдність самодостатності («особливого») і значення («загального»), як їх тотожність; але ж у плані свідомості це саме відповідає характеристиці «наївного» художника (за визначенням Шиллера). Свідомість «наївного» художника міфологічна, «сентиментального» — «алегорична» або «схематична». Алегорія пов'язана з «рефлексією», із «сентиментальним» (Шиллер), але завжди із втратою безпосереднього почуття буття, з розмиванням «скінченного», «реального» у нескінченному, як це (на думку філософа) спостерігалось в іудеїв, а потім зробилося прикметною рисою всього сучасного мистецтва.

Мистецтво, на думку Шеллінга, має повернутися у той стан, коли воно поставало як «найдосконаліша форма поєднання природи і свободи», як їхня тотожність; а зробити це воно може, лише коли поверне собі міфологію.

3

Міфологічний підхід Гете до теми Фауста виявився у виборі *драматичної* форми твору. На думку поета, форма трагедії була геніально вгадана греками як найбільш *природна* форма міфологічного дійства, що виключала можливість рефлексії оповідача; яскраво це засвідчує обов'язковий для вистави хор, який було введено спеціально для того, щоб *відокремити* думку громади. Інакше кажучи, міф *демонстрував сам себе*. Таке розуміння міфологічної трагедії у другій половині 18 ст.

допомогло сприйняти Гомера як «наївного» поета, а весь стародавній епос як «субстанційно народну стихію» (Гегель)⁸⁸.

Міфологічні істоти у «Фаусті» втілюють природу в її цілісності, а в ній — різноманітність, повноту, непередбачуваність та дивовижність, постійний рух та перетворення. Вони символізують «первісну нерозрізненність» загального та особливого, ідеї (природи як універсального цілого) та окремого (явища). Міфологічному персонажеві притаманно розгортати свою власну сутність (самототожність), а не мати якусь самостійну щодо його сутності мету; і в цьому саморозгортанні персонаж цілком вільний у своїх діях [170, 172]. Така позиція Шеллінга цілком узгоджується з гетевською ідеєю «прафеномена», або закоріненою в природі своєрідною початковою «праформою», яка має певну пластичність і передбачає безліч наступних конкретних втілень. Можна сказати, що міфологічні образи у Гете мають *прафеноменальний характер*. Це також цілком узгоджується з шеллінгівським розумінням міфу як триєдиної сукупності ідеї, художньої моделі і реального об'єкта. Розуміння поетом природи як динамічно мінливої стихії обумовило те, що образи міфологічних істот у нього стягуються у *групові* цикли (брокенські відьми у «Фаусті-1», грифи, сфінкси, сирени, мурахи, ламії, Форкіади, учасники морського свята у 2-й дії, хоретиди у 3-й дії, Троє Дужих у 4-й дії, алегорії пекла, лемури, праведники, ангели й духи у 5-й дії тощо). Вони пластичні (взаємодоповнюють один одного) і художньо універсальні (тобто не замикаються лише тільки на одному розповідному матеріалі). Все це майстерно передано спеціально створеною мальовничо-музичною атмосферою. Особливо показовими є масові сцени (обидві Вальпуржині ночі, маскарад у Цісаря, морське свято у гирлі Пенею, воєнна баталія, сцена вознесіння тощо). Гете не просто поетично відтворює радісне пожвавлення, він варіює *картинність* сцен і завдяки цьому використовує додаткові, *пластичні* можливості символики міфу.

Групові сцени створюють ефект немовби барокового «концерто-гроссо» при загальному ефекті вповільненої дії. Художня своєрідність полягає в тому, що внутрішньо безупинна сюжетна лінія (наприклад, пошуки Фаустом Гелени в діях 1—3) накладається на одночасне розгортання міфологічного життя в усьому його багатстві, розмаїтті, різнобарвності, що гальмує розвиток дії. Та цей уповільнений рух головної сюжетної лінії дає поетові змогу зосередитись на окремих деталях загального плану.

«Особливе» в кожному міфологічному персонажі невід'ємне від «одиничного». Це означає, що багатьом химерним істотам поет надає додаткових рис, зовсім «не обов'язкових» для їхньої самототожної сутності; вони неначе випробовують пластичність головної сутності, і таким чином відбувається есте-

тична гра, про яку писав Шеллінг. Таким є еротичний підтекст у поведінці брокенських відьом, фарсальських ламій та ін. Ми починаємо «очуднено» сприймати сфінксів, коли вони розповідають про своїх «бабусь», яких колись повбивав Геркулес. Як правило, неприступні, грізні та мовчазні сфінкси тут постають несподівано балакучими і спроможними захистити себе кігтистими лапами від нескромних зазіхань Мефістофеля. Кентавр Хірон, знаменитий вихователь Геракла, просто-рікує про жіночі зваби і досить скептично оцінює свої достоїнства, якими його наділяють освічені поціновувачі античності в особі Фауста. В потворних дочках Форкія, породженні хаосу і пільми, несподівано пробуджується жіноча грайливість. Втілення суворості Нерей постає як турботливий батько прекрасних морських німф. Лінкей, що уславився на-прочуд гострим зором, виступає у Гете як символ насолоди від чуттєвого споглядання:

Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön.

Чи світле, чи хмарне
Було воно там,
Здавалося гарне
Щасливим очам.

Гете надає несподіваної смислової глибини цьому персонажеві. Адже, згідно з міфом, Лінкея, який заступився за честь своєї нареченої, убили Кастор і Полідевк «Діоскури», а в 3-й дії його життя — в руках їхньої сестри Гелени.

Прицільна установка на міфологізм дала поетові змогу ввести персонажі з певною символічною функцією. Їхній міфологічний статус визначається тим, що Гете брав їх зі знаменитих міфологічних джерел — античної літератури, Старого Заповіту тощо. Так, у 4-й дії це Троє Дужих (Die drei Gewaltigen), з натяком на героїв з війська старозавітного царя Давида, які легко здолали філістимлян. Проте їхні нові назвиська вказують на своєрідне переосмислення біблійного сюжету: Рубай (Raufebold, «забіяка»), Хапай (Habebald), Тримай (Haltefest). Вони допомагають Цісарю здобути перемогу над противником, неначе стверджуючи цим стару істину, що для досягнення своєї мети політик не гребує ніякими засобами, навіть досить сумнівними. У 5-й дії кінець життєвого шляху Фауста віщують Тіснота (der Mangel), Нужда (die Schuld), Турбота (die Sorge) і Біда (die Not). Вони попереджають, що слідом за ними йде Смерть (der Tod). Вони нагадують собою персонажів з «Енеїди» Вергілія (пісня VI), що обтяжують земне життя людини стражданням та хворобами і напучують її при вході до пекла; серед них з'являється і Смерть. Проте за життя ці привиди, супутники слабкодушних та пасивних людей, не мали влади над Фаустом:

Ich bin nur durch die Welt gerannt (...)
Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh er seinen Gang...

Я все життя не йшов, а гнав (...)
Отак мудрець ітимає у житті,
І не зіб'є мапа його з путі.

Зараз же, у хвилину зневіри Фауста («І досі я не виборовсь на волю...») Турбота осліплює його. Однак Фауст не здається:

Allein im Innern leuchtet helles Licht;
Was ich gedacht, ich eil es zu vollbringen

Але не згасла розуму зоря.
Ще встигну я здійснить великий
задум.

4

У «Фаусті» ми знаходимо міфообрази, створені самим поетом. Це, наприклад, Евфоріон (3-тя дія). Він народжений від шлюбу Гелени і Фауста, які мріють у своїй аркадійній самотності знайти очікуваний спокій та забуття. Евфоріону не подобається життя у відгородженому від усього світу просторі, яке обрали його батьки. Він постає перед читачем як символ дерзання людського духу, як геній творчості, що нищить будь-яку самозаспокоєність і самовдоволеність. Евфоріон викликає в пам'яті міфологічні образи штюрмерських гімнів Гете («Прометей», «Магомет», «Ганімед» та ін.). Нагороджений яскраво вираженими рисами людського темпераменту, він, однак, *не* характер; у своїх стрімких рухах та скоках він розкриває притаманну йому (завдану автором) сутність.

Інший міфологічний образ — Гомункул — також має яскраві окремі риси особистості. Його міфологічна функція, що «відмежовує» (Шеллінг) його від інших, — це прагнення втілитися, бо він «на світ довчасно появився» («Eh du sein solltest, bist du schon»). У грецькій міфології існують боги й напівбоги, незвичайне народження яких засвідчило складні уявлення про метаморфізм у природі (Афіна, Діоніс, Гермафродит); однак їхнє існування надалі ніколи не відділялося від природи. Ось чому всі міфологічні персонажі (2-га дія) співчують Гомункулу і намагаються дати йому пораду, як втілитися. У заключних словах Сирен, які спостерігають загибель Гомункула в морських хвилях, чутно не смуток, а радість і захоплення красою природи. Гомункул загинув, але загальна гармонія торжествує.

Гелена — складний образ. Героїня наділена багатьма конкретними психологічними рисами в дусі трагедій Еврипіда. Та міфологізм образу полягає ось у чому. Зберігши традиційну домінанту — втілення земної краси, Гете ускладнив образ новим, цілком оригінальним мотивом: це краса, що вносить у життя самої Гелени та інших людей *розбрат і неспокій*. Проте характер цього неспокою не такий, як у Фауста, бо він *поглиблює дисгармонію* і постійно руйнує існуючу рівновагу. Ось чому логічне розгортання міфологічної сутності Гелени спрямоване до досягнення певного гармонійного стану як жаданої, але вічно *недосяжної* мети і тимчасово приводить героїню до аркадійської гармонії в союзі з Фаустом. Проте така гармонія не властива Гелені як міфу, бо вона зруйнувала б внутрішню тотожність цього образу, і тоді перед нами постав би вже

зовсім *інший* міфологічний образ. Гармонія та спокій — це її від'ємна сутність, за рахунок якої стверджується *власна* сутність цього образу. Міф Гелени у «Фаусті» свідчить про геніальне прозріння Гете в структурі міфу ще на світанку його наукового розуміння.

Міфологізм образу Мефістофеля, на перший погляд, не має викликати ніяких запитань; до того ж, він містить низку чітко окреслених коннотацій, закорінених ще в народній легенді. Але Гете вносить зміни в міфологічну сутність образу. Розчарування і скепсис, що їх висловлювали російські символисти з приводу гетевського Мефістофеля, можна пояснити, на нашу думку, невідповідністю очікуваного значення запропонованому⁸⁹. Його головна «функція» полягає в тому, щоб збивати Фауста зі шляху праведного (у «Фаусті-І») і навіювати самозаспокоєність та самозадоволення. В цьому значенні Мефістофель протистоїть Фаусту і виступає як парний йому образ, тобто як вираження його сутності «від протилежного». Тому будь-яке «примирення» з Фаустом, принциповий збіг намірів, цілей та способу їх досягнення зруйнували б внутрішню тотожність цих образів і перетворили б обох на характери вже іншого типологічного плану (як це засвідчують образи Доріана Грея та лорда Генрі в романі О. Вайльда — тісно пов'язані між собою, проте не парні)⁹⁰.

Мефістофель Гете найбільш відповідає положенню Шеллінга про *гру* як про тимчасове порушення умови самототожності образу, умови «відмежованості» від інших, що настає через наділення образу — не функціями! — а деякими рисами поведінки, які не відповідають його прямій міфологічній сутності. Так, Афродіта намагається стати до бою поруч з героями, за що боги їй поблажливо дорікають, розуміючи, що це *не її справа* [170, 92]. У цій свободі образу виходити за рамки своєї «абсолютності в обмеженні» і знову повертатися в них і полягає відмінність Мефістофеля Гете від Мефістофеля з народної легенди, де його функція просто зводилася до повчального *exemplum*. Але без цієї свободи не можна було б втілити нову, створену Гете функцію, а саме *тотожність Мефістофеля з природою* — різноманітною, химерною, несподіваною, фантастичною, потворною, смішною, чудесною.

Цей міфологізм Мефістофеля дає змогу запропонувати відповідь ще на одне запитання: чому Гете змінив кінець народної легенди і дозволив душі Фауста врятуватися? Відомо, що аж до останнього десятиліття праці над своїм твором Гете не був певний щодо фіналу. Очевидно, перемога Мефістофеля *не відповідала б* задуманій поетом міфологічній функції персонажа: адже він мусить залишатися *вічним* антагоністом Фауста і *вічним* невдахою-ловцем людських душ! Досягнутий успіх у спокушенні бодай однієї душі різко змінив би його сутність («ограничение», *Begrenztheit*). Раніше ми вже відмітили, що

всі «заходи» Мефістофеля завершуються сумнівним успіхом, а в розділі про комічне з'ясували, що такий поворот відповідав новій парадигмі комічного у 18 ст. Тепер ми можемо ще додати, що все це цілком узгоджується із загальною парадигмою міфу в творі Гете, тим більше, що міфологія Мефістофеля перебуває в тісному зв'язку з міфологією Господа.

Відносна свобода Мефістофеля від своїх вузьких функцій середньовічного палімпсеста надала поету можливість зіставити його з іншим важливим персонажем — Господом («Пролог на небі»), який втілює в собі повну, абсолютну рівновагу світу. Образ Господа означає, користуючися словами Шеллінга, «найвищу точку нерозрізненності (Indifferenz)», тобто світового абсолюту (у Шеллінга це Юпітер [170, 102]); і в цьому «стані нерозрізненності» він об'єднує в собі все розмаїття світу, в тому числі людей (серед них Фауста), живі істоти, природу, одночасно прекрасну і потворну, світло і пільму, добро і зло — словом, усе, що її виражає. Серед тих, хто причетний до цієї точки нерозрізненності, є й Мефістофель. З позиції Шеллінга стає зрозумілим, чому Господь зображений тільки у «Пролозі на небі» і більше ніде у творі не з'являється. Адже «абсолютне саме по собі і лише для себе не творить ніякого розмаїття, це (...) абсолютна бездонна порожнеча. Життя буває тільки в особливому» [170, 92]. Це означає, що абсолют може існувати не просто сам по собі, а лише втіленим у вигляді особливого. Таким чином, Господь як «абсолют» постає перед нами у своєму персональному вигляді на початку, але в основному його образ — як багатобарвний і різноманітний світ — розкритий у творі, зокрема, й через Фауста, Мефістофеля та інших. Таке зображення Господа робить його міфологічним персонажем. Тут, як ніде, відчувається прихильність Гете до пантеїстичної ідеї загальної єдності світу.

5

Центральним міфологічним образом твору є Фауст.

Доктор Фауст із середньовічної легенди мав свій особливий міфологічний статус. Він символізував одну з магістральних ліній духовного розвитку середньовічного суспільства — потяг до забороненого як до втіленої можливості духовного розкріпачення. В такому значенні його можна вважати повторенням на іншому рівні стародавнього міфу про культурного героя, який діставав заборонену річ (вогонь) і цим символізував звільнення від панівного порядку і перехід до нового. Драматичне напруження цього міфу обумовлювалося зіткненням двох рівнозначних необхідностей: необхідності збереження вже існуючого порядку як запоруки стабільності світу і суспільства та необхідності пізнання нових сторін реальності як передумови для поступу. Не випадково викрадача вогню Прометея сприймали не лише як зухвалого порушника табу, а і як творця людини (тобто її культурної сутності) [116, 226—235].

Отже, відкриття нового порядку розглядали як порушення *табу* і тому трактували як зв'язок із забороненим світом, цариною диявола. Внутрішній драматизм міфу про Фауста і Мефістофеля, що відбивав час пізнього середньовіччя, виникав також за рахунок певної диспропорції сюжетного матеріалу: якщо в старших «фаустіанських» сюжетах акцент робили на заслуженій карі відступника, то в міру наближення до Нового часу зростала кількість авантюрно-чаклунських епізодів захоплюючого характеру, а з покаранням героя автори вже не-наче й не поспішали.

Ці риси раннього середньовічного міфу більше відчужаються у «Фаусті-1», де доктор Фауст демонструє свою зневагу до закостенілих наукових догм середньовіччя та аскетичних норм життя. Він шукає істину в *реальному* житті, а провідною зорею для нього служить любляче серце. За умов другої половини 18 ст. такий протест звучав не абстрактно. Варто лише згадати, по-перше, ще досить авторитетну в Німеччині стару теорію афектів, яка розглядала почуття не інакше як «примари розуму»; в галузі театру на неї спиралися класицисти (Готшед), так що штюрмерський заколот на захист «культу почуття» та по-русоїстськи сприйнятої геніальності мав далеко не безпредметний характер. По-друге, не все залишалось безхмарним у царині релігії. Адже тільки починаючи з середини 18 ст. в німецьких князівствах перестають переслідувати відьом, а останній судовий процес проти відьми в Баварії було припинено в 1775 р.⁹¹, після того як штюрмерський «Фауст» був у основних рисах уже створений [111, 72]. Гете розумів усю дражливість сюжету і тому зволікав з обнародуванням свого «Фауста»⁹². Адже на той час міфологічний тандем Фауста — Мефістофеля церква могла сприйняти як виклик.

Проте вже на середину 1800-х років (час закінчення роботи над «Фаустом-1») історична ситуація в Європі багато в чому змінилася; «інфернальна» тема перестала бути одноосібною прерогативою церкви та інквізиції і зробилася справою вчених (філологів, філософів) та поетів. Про це, зокрема, свідчить діяльність «гейдельберзьких» романтиків. Ось чому більш розкутою стає «відьомська міфологія» у творі Гете («Кухня відьом», «Вальпуржина ніч»). Завдяки цьому поет зміг поєднати північний «інфернальний» демонізм з грецьким хтонізмом. Мефістофель у першій частині «Фауста» відрізняється від Мефістофеля другої частини, як зловісний інфернальний символ від захопленого життям хтоніка. Хтонічний міф віднині заграє рисочками комізму, неначе у відповідності з думкою Ф. Шлегеля про органічну єдність гри і серйозного в міфі, про зв'язок міфу з іронією [175, 402]. Зміни торкнулися самої суті міфологічної концепції цілого.

Міфологема Фауста-бунтівника в цілому збереглася, але у «Фаусті-2» її відсунула на другий план нова міфологема.

Міфологічна зв'язка Фауст — Мефістофель у другій частині вже значно ослабла і втратила своє значення для розвитку сюжету в цілому. Віднині Фауст постає як втілений *міф про повернення людини до мислимої повноти буття*, чий образ німецькі мислителі бачили в Стародавній Греції класичної доби. Таким чином, *міф заперечення поступився місцем міфіві ствердження*.

В естетичних спостереженнях Гегеля, цього уважного читача Гете, ми знаходимо ряд суджень, які він міг вивести з поетичної практики «Фауста» і які дають певне розуміння особливостей міфологічної концепції твору. Гегель не зосереджує спеціальної уваги на міфі, але він близько підходить до цього питання у своїх міркуваннях про *епос*. Впадає у вічі, що тут він опрацював увесь матеріал, починаючи від Вінкельмана, Лессінга, Шиллера та Гете аж до Г. Ф. Крейцера, Ф. Шлегеля і навіть Ф. В. Шеллінга. Гегель не обмежується обговоренням одного лише епічного стилю, він зачіпає проблему типології епічного героя як втілення мислимої повноти особистості. Ми скористаємось формулюваннями Гегеля, щоб пояснити міфологічну концепцію Фауста.

За словами Гете, драма «нової людини» полягає в тому, що «розпалися на частини почуття і споглядання», «з'явилася ця, навряд чи виліковна, тріщина у здоровому людському духові» [9, 10, 161]; людина «при будь-якому спогляданні рветься до безкінечного, щоб зрештою — і то якщо їй пощастить — знову повернутися до початкової точки» [9, 10, 160]. Саме такий індивід, зауважує Гегель, робиться художнім персонажем і постає сам як «щось супутне» навколишньому життю суспільства, а його вчинки — багато в чому «як окремий випадок» стосовно прийнятих норм права і моралі; так що увесь художній інтерес зосереджено лише навколо колізії *належного буття*, з одного боку, і реальності одиничного, окремого, випадкового — з другого [55, 12, 186—167].

У цих твердженнях Гете і Гегель відобразили художню парадигму просвітницької літератури 18 ст., у творах якої реальне (емпіричне) буття людини оцінюється з позиції «просвітницького розуму», що лише сам репрезентує «належне буття». Така література, на думку обох мислителів, цим самим зафіксувала розкол реального людського буття на «належне» і «неналежне» буття.

Інша справа — класична Греція. Епічні герої, за словами Гегеля, несуть таку «субстанційну повноту в собі», а їхні вчинки мають такий характер, що це дає змогу розглядати їх як «втілення певного загального начала», а не просто випадковість; колізія відповідності до закону повністю знімається, бо «даний вчинок, даний випадок» сприймається як прояв цього закону, і, отже, він «буде ними втілений як закон» [55, 12, 187]. В епічних героях античності «те загальне, що пронизує

собою все духовне життя, безпосередньо наявне також і в *самостійних* індивідах» [55, 12, 185].

Ці слова Гегеля про епічного персонажа в головних рисах збігаються з твердженням Ф.В.Шеллінга про *міф* як про єдність *абсолютного й особливого*; вони також відповідають гетевському розумінню особистості в античному сенсі, «коли здорова людська натура людини діє як єдине ціле, коли людина відчувається у світі як (...) у єдиному цілому»; в давнину люди «без ніяких обмежень відчували найбільшу і неповторну насолоду в чудесних обіймах цього прекрасного світу»; «для них мало вагу лише те, що дійсно відбувається», а для нас уже «набуває певного значення тільки те, що ми думаємо або відчуваємо» [9, 10, 160—161].

Фауст як герой гетевського твору являє собою в гранично узагальненій формі «дух людини»; він, якщо продовжити ці слова Гегеля про епічного героя, — «людина (*humanus*), що розвивається і постає з темних глибин свідомості» [56, 14, 248]. Фауст дійсно проходить містеріальний шлях внутрішнього самопіднесення, при цьому він діє як родова величина (*humanus*), як втілення людської духовності, якій з самого початку притаманна *активність*, неспокій. Як ми показали, таке розуміння родової сутності людини відображало ідеалістичну філософську парадигму на рубежі 18—19 ст. Фауста можна поставити поруч з епічними героями, які, за словами Гегеля, «являють собою цілісні особистості» і «блискуче зосереджують у собі те, що в інших випадках перебуває в розрізненному вигляді» [56, 14, 252]; «вони самі по собі являють повноту рис (...), в них можна простежити розвиток усіх сторін душі взагалі» [56, 14, 250].

Цілісність тут розглядається не як психологічна риса (оскільки Фаусту здебільшого притаманна саме психологічна роздвоєність), а як риса художньої *типології* характеру. Вона постає у вигляді граничної концентрації в одному індивіді різноманітних рис людської природи. Фаусту *самому* суджено пережити розчарування сутнім, спустошливий зв'язок з потойбічним та інфернальним, віру в оманливі ідеали, смертельний ризик скепсису, потрясіння любовних зустрічей, індивідуалістичні й альтруїстичні поривання, приниженість придворного сервілізму, захоплення реальною діяльністю.

Цілісність, про яку пише Гегель, протистоїть односторонності, фрагментарності людської особистості. Фауст задуманий автором як втілення мислимої цілісності і повноти людської долі. Це відрізняє його від інших літературних персонажів 18 ст. (зокрема і від Вільгельма Мейстера), що представляють лише «окремі» сторони людської природи. На думку Гегеля, наділені такою цілісністю, епічні герої «залишаються значними, вільними, прекрасними з людської точки зору», незважаючи на свої окремі помилки і недоліки [56, 14, 252];

адже йдеться про героя, що репрезентує *людську природу як таку*. Герой не підкорюється закону як чомусь даному ззовні, а сам своїми вчинками виражає закон.

У такому зображенні Фауст близький героям грецької трагедії, які не предстають як об'єкти випадкових обставин навколо себе, а переживають всю мислиму повноту людської долі в зіткненні з обставинами, що також виражають всю мислиму повноту «субстанціонального» буття. Ось чому, зауважує Гегель, «доля панує в епосі, а не в драмі (...) Для епосу доля з'являється ззовні (...) Що відбувається, тому й належить бути» [56, 14, 254].

Із цілісністю героя пов'язані події його життя. Але й тут вони гранично символізовані, бо те, що чинно для індивіда, зберігає чинність і для подій. Так, «в одиничному поверненні Одиссея на батьківщину відображується повернення всіх греків з Трої, лише з тою відмінністю, що саме у тому, що суджено було йому пережити, повнота його страждань, життєвих поглядів і рис, притаманних цьому змістові, знаходить тут *вичерпну розповідь*» [56, 14, 252]. Так і Фаусту судилося було пережити події, яких вистачило б на багато людських доль. Не випадково поет дарує йому другу молодість, а наприкінці твору герой — «старий, аж древній» («im höchsten Alter»).

Але «вичерпна розповідь» у «Фаусті» зовсім не означає *надмірності* (такої, як барокова насиченість подіями в «Симпліциссімусі» Г. Я. К. Гріммельсгаузена). Принцип у тому, що «епос мусить зображати дію не як дію, а як подію». Гегель пояснює відмінність між *дією* і *подією* як різницю між тим, що постає як окреме, випадкове, і — як сутнісне, «внутрішньо необхідне». Показуючи, як «протікає дія», поет має надавати певні права і «зовнішнім обставинам, і явищам природи та іншим *випадковостям*»; в «дії все зводиться до внутрішніх рис характеру», тобто до тих сторін особистості, які не обумовлені зовнішньою (вищою) необхідністю. І, в протилежність їй, «подія закорінена у загальній передумові»; в події «об'єктивність розкривається (...) у сенсі внутрішньо необхідного і субстанціонального». В міфі чи в героїчному епосі все, що відбувається з героєм, одержує статус події, бо постає не як випадкове і окреме, а як таке, що відображує сутність героя і субстанціонально поєднане з ним [56, 14, 247].

У «Фаусті» події відображують «загальну передумову», що виражається в бажанні автора розкрити невтомне прагнення Фауста до мети, яка могла б внутрішньо його задовольнити, і постійне ускладнення завдань, що постають перед героєм («потенціювання»). Це рухливе прагнення до мети не стільки походить від характеру героя, скільки продиктоване «загальною передумовою», визначальною парадигмальною настановою *автора*, яка полягає в розумінні внутрішнього, духовного руху як єдиної форми самовиявлення *Я* і водночас як вищого

етичного обов'язку людини. В плані цієї філософсько-етичної парадигми, розробленої зусиллями ідеалістичної філософії на рубежі 18—19 ст., поет і осмислив образ Фауста, який завдяки цьому набув рис *міфологічного* образу.

«Фауст» Гете — не міфологічна притча і не повчальний *exemplum*, тож парадигмальна настанова («загальна передумова»), що височить на задньому плані, не мусила тяжіти над різноманітністю живого життя, яке знайшло тут своє відображення.

Як було встановлено Шеллінгом, абсолютне виражає себе через особливе, яке, у свою чергу, постає в одиничному. Гегель ту саму думку висловлює так: «Мета епічного дійства мусить бути індивідуально живою і конкретною, хоча закорінена в загальній передумові» [56, 14, 247]. Гете поетично точно збалансував у «Фаусті» три елементи: смислову «загальну передумову», символічний план образів і вчинків, їх життєву повноту, барвистість і насиченість. Останній елемент («одиничне», за Шеллінгом) постає у нього як естетична *гра* і розширює міфологічний план до *міфопоетичного*. Особливо яскраво це представлено у «Фаусті-2». Адже, по суті, Гомерів епос дає нам зразок *міфопоетичного* мислення за рахунок насичення міфологічних образів життєвими реаліями і психологізмом. Міфологічним образам у Гомера і в грецьких трагіків уже не властиві притаманні «чистим» міфам «однолінійність» і суворості (а подекуди і суха) функціональність. У Гете, як у Гомера і в Еврипіда, бурхлива життєва стихія захоплює символізм цілого, проте водночас і знаходить у ньому своє опертя як у смисловій субстанціональності, без якої вся вона втрачала б свій сенс та існувала б хіба лише на правах поверхового натуралізму.

Розглядаючи співвідношення характеру і вчинків епічного (міфологічного) героя, Гегель виводить вчинки не з характеру (як це було б логічно для літератури вже пізнішого часу, скажімо, середини 19 ст.), а з «єдиної мети» епосу, тому він пише, що подія до індивіда «приєднується» (автором) [56, 14, 249]. Адже міфологічний (епічний) герой не має цілком індивідуальної мети, бо не може ставити її сам по собі. Він сам з усіма своїми вчинками начебто виражає «необхідне і субстанціональне» (начало), яке вище від нього самого. Це і є «призначення», «функція», «спеціалізація» (Шеллінг) міфологічного героя. Як пояснює Гегель, гнів Ахілла в «Іліаді» «не є з самого початку метою героя», але сам герой постає як уречевлений образ руйнівної сили гніву [56, 14, 253]. Так і всі перипетії долі Одиссея «не виникли з його дій (...), а виникають (...) здебільшого без власної волі героя» [56, 14, 252]. «Невідкладна турбота героя про реалізацію єдиної мети в епосі відпадає»; тут головне «те, що з ним трапляється при цій події, а не виняткова діяльність заради мети» [56, 14, 253].

Отже, міфологічний герой має не ціль, а *призначення*, підкоряючись якому він і виражає власне існування в міфі. Це саме стосується й міфологічних божеств і демонів. За словами Корфа, Фауст у Гете втілює «дух шукань»; це і є «загальна передумова» образу, вона визначає його як «внутрішньо необхідне і субстанціональне (начало)» [56, 14, 247]. Не випадково Корф стверджує, що твір Гете взагалі не може закінчитися внутрішнім примиренням героя, бо це зруйнувало б «загальну передумову» його образу як міфологічного [202, 2, 376].

Ми можемо також зробити висновок, що твір Гете щодо жанру належить до епічного роду. Це поема, *міфологічна* щодо типології образів і подій та *драматична* щодо форми⁹³. Суттєвими тут є не лише видові ознаки (притаманні епічним жанрам насиченість, різноманітність і докладність, що створюють ефект «уповільнення дії»), а його родова риса, що полягає у присутності *фатуму*: «доля визначає, що має відбутися і що відбувається та наскільки самі індивіди пластичні (...) Цей фатум є найвищою справедливістю; він трагічний в епічному сенсі, коли людина очевидно підлягає суду за свої справи, і трагічна Немесіда виражається в тому, що велика справа виявляється не під силу людині» [56, 14, 254].

Ця думка Гегеля відчувається у висновках Корфа про «Фауста», згідно з якими людське прагнення, що орієнтоване на дієвість, не може бути задоволене саме в дійсності. Основу фаустіанської світової скорботи (Weltschmerz) неможливо усунути засобами самого життя [202, 2, 378]. Звідси стан постійного незадоволення Фауста, але в цьому ж і причина постійного програшу Мефістофеля. Доля виявляється тут дійсно «найвищою справедливістю», бо вона рівночинна і для людини, і для природи з усім живим у ній; і для Фауста, і для Мефістофеля. Терзаючи людину вічним незадоволенням сутнім, доля водночас не дає і злим силам підкорити собі людину. Так розуміли долю греки, у яких вона вивищувалася навіть над богами. Та, на відміну від людей, боги знали долю. Так і Господь в «Пролозі на небі» знає про Фауста:

Ein guter Mensch in seinem dunklen	В душі, що прагне потемки добра,
Drange	
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.	Є правого шляху свідомість.

Гете дав своєму творові *підназву* «Eine Tragödie» («Трагедія»)⁹⁴, і цим підкреслив зв'язок з античною концепцією міфу, в основі якого — безмежна влада фатуму як «найвищої справедливості». Ця підназва вказує також і на важливий елемент композиції, що ним Гете надзвичайно дорожив, — *катарсис*, просвітлення, яким завершується весь твір.

Значення фіналу становить, однак, окрему проблему, яка буде розглянута в наступному розділі.

"ФАУСТ" І УТОПІЯ



Історія — це форма самопізнання... В історії людина завжди повертається до себе — вона намагається згадати й актуалізувати цілісність свого минулого досвіду. Проте історичне *Я* — це не тільки індивідуальне *Я*: воно антропоморфне, але не егоцентричне... Даючи нам знання поліморфізму людського існування, історія звільняє нас від випадковостей, примх і забобонів окремого одиничного моменту. Саме в цьому збагаченні й розширенні нашого *Ego*, що пізнає й відчуває, а зовсім не в скасуванні його, полягає мета пізнання.

Е. Кассіерер. Дослід про людину

ЧАСТИНА I

Німецька утопія до "Фауста"

Одне безперечно: в кожній із спроможностей людини закладена нескінченність. Сили Всесвіту здаються прихованими в душі, і йому потрібний лише організм або кілька організмів, щоб привести в дію і застосувати їх.

Й. Г. Гердер. Ідеї до філософії історії людства

1. Головні риси німецької утопії

1

Термін *утопія* запропонував у європейський літературний дискурс Томас Мор (1516), важливого соціально-філософського змісту поняття утопії набуло у 20 ст., історія ж філо-

софської мрії про ідеальний устрій людського життя сягає античної давнини і пов'язана, зокрема, з Платоном та іншими філософами.

«Держава» Платона була спробою осмислити ідею досконалого суспільства людей окремо від міфологічних уявлень про «царство блаженних богів». Вона стала виявом високого рівня рефлексії, бо Платон повинен був не тільки «очистити» сферу понять від нашарувань емпіричних вражень, а й позбавити її домішків міфологічних образів. Це стало можливим унаслідок грандіозного повороту в бік антропоцентричного світосприйняття, започаткованого софістами і Сократом.

Відзначимо той вражаючий факт, що Платон у своїй «протоутопії» виходив за межі панівної парадигми часу, яка відводила вищій досконалості своє місце у часовому просторі, а саме — у вигляді «золотого віку» в минулому.

Ідеалізм Платона справив значний вплив на німецьку думку на рубежі 18—19 ст. своєю орієнтованістю на послідовне розгортання чистої ідеї, яка сама породжує й удосконалює свої фантоми, тобто на те, що Шеллінг і Гете називали «потенціюванням». Подібно до того, як «ідеї», що з них Платон конструював свій світ вищої досконалості, незмінно сусідять з реальністю, так і в уявленні німців на зламі століть ідеал вищої досконалості — утопія — має цілком реальний характер. На думку Новаліса, Шеллінга і Гете, здійснення утопії може починатися негайно, зараз же. Ця переконаність німців у «реальності» утопії має додаткові причини, на яких ми згодом зупинимось.

Антична ідея вищої досконалості відродилася до нового життя в 16 ст. Гуманісти нерідко діяли як секретарі коронованих чи духовних осіб і свою діяльність спрямовували на конкретні питання вдосконалення державного устрою. За зразок їм правила, зрозуміло, ідеї античного державотворення, у тому числі й «протоутопічні». Відродження антропоцентричного світобачення підвело гуманістів до спроб уявити картину досконалого людського існування в *земних* умовах, а також в умовах уявної (проте наближеної до земної) цивілізації *en pendant* християнській картині «царства Божого». Суть полягала в тому, що у своїх утопіях «ненебесного» існування гуманісти принципово відкидали ідею гріховності людини як обтяжливу, тобто норматизували, як і за античних часів, *родову* природу людини. Це зрозуміло, бо сама «ідея» (поняття про реально існуючий об'єкт) припускає тільки родову природу об'єкта. І коли «утопісти» 16 ст. вводили у свою розповідь про чудесні заморські краї емпіричний матеріал (побут, звичаї, подекуди характери), що надавало їхнім творам виразно конкретного звучання, то основне їх відкриття полягало ось у чому: ідею вищої досконалості людини (і суспільства) вони пов'язували не з якоюсь історично конкретною формою кон-

фесійності, політичного устрою, світогляду, не з расою чи національністю, звичаями чи традиціями тощо, а з утіленою в реальності, повністю виявленою в ній *родовою природою всіх форм буття*, яку вони розуміли як *позаісторичну*. Щоправда, характерно й те, що ця досконала цивілізація, як і «царство Боже», мала самодостатній характер без історичного початку і культурних предтеч. Сумлінна праця, яка примножувала добробут мешканців острова «Утопії» Т. Мора, зображувалася як вічний status quo його устрою поза конкретним історичним («цивілізаційним») часом.

Іманентне розгортання ідеї як основи вищої досконалості зумовило суто раціоналістичний характер утопії та утопічного мислення. Мешканці «Утопії» роблять тільки те, що має свою доцільність і вищий продуктивний смисл. Відхилень у царину «випадковостей», яка визначає собою неповторність емпіричного земного буття, в «утопічному» краї немає. Відхилення від норм «здорового глузду» припустимо лише в поезії; випадковість, що руйнує родову норму об'єкта, є знахідкою для поета. Ми знаємо, як суворо поставився до поезії Платон у своїй «Державі». Вища досконалість, що ґрунтується на родовій природі ідеї, субстанціонально чиста й однорідна. Її можна уявити тільки в плані абсолютних категорій.

Англійська, французька й італійська «утопії» мали одну суттєву ознаку: вони змальовували життя в досконалій країні, яка сприймалася як неможлива в реальних, існуючих умовах. Це була країна-мрія. Згадаймо «Ельдорадо» в «Кандіді» Вольтера! Символом такої утопії може слугувати ірландська сага про Брана, який, відкривши далеку щасливу країну, розсипався на порох, щойно його нога торкнулася рідної землі. Жодних точок зіткнення між утопічною досконалістю й емпіричною дійсністю бути не могло!

Європейська утопія 16 ст. виникла як інтелектуальний напівхудожній, напівфілософський жанр, позашлюбне дитя політології. Втілені в ній образи вищої досконалості не могли бути рекомендовані для впровадження в життя. Вони взагалі не могли бути втілені в життя.

Чим же пояснюється такий жвавий інтерес до утопічного жанру в 16—17 ст.? Невже тільки схильністю до абстрактного мислення і прагненням до евристичних імпульсів? Який конкретний вихід мали тоді ці утопії в реальну політичну дійсність? Адже лише у 18 ст. утопія поступово стає основою конкретних політологічних розробок («Про суспільний договір» Ж. Ж. Руссо), аж поки події 1789—1794 рр. не скомпрометували її як вид мислення і літературний жанр. Уже якобінці змушені були доповнити свою «утопію» міфологією (культ «Вищої істоти»). Це підтверджує спостереження Ж. Сореля, який визнавав могутню рушійну силу саме за міфом, а не за утопією: «Дайте мені міф, і я переверну людство!» [172, 152].

Назрівання революційної ситуації у Франції у 18 ст. втягло утопію в орбіту свого впливу. «Випробовування» утопії в умовах політичної революції нібито засвідчило неспроможність утопічного мислення. Але такий поворот не зміг повністю знищити ідею утопії. Ще на рубежі 18—19 ст. у Німеччині визначився інший шлях розвитку утопії, що відрізнявся від французького та англійського. У Німеччині логіка утопії привела до зближення її з міфом. Міфічні й утопічні мотиви визначали розвиток усього німецького інтелектуального життя аж до початку 20 ст. (Вагнер, Ніцше, Т. Манн, Шпенглер).

2

Утопія в німецькому мисленні окреслювала мислиму *норму* родової сутності людини. Форми буття емпіричної людини, що на них акцентувала сенсуалістична філософія, розглядалися як необхідні, але не суттєві, лише як елементи *окремого*. Могутній поштовх до такої орієнтації дала філософія Г. Лейбніца, в якій окрема людина, суспільство, з одного боку, і Всесвіт, Бог, з другого, визнавалися рівноправними, рівноцінними й самодостатніми «монадами». З огляду на це німці підносили примат родової сутності людини, яка (сутність) визнавалася тотожною з вищою сутністю природи і Бога. Всі вияви людського життя оцінювалися — естетично й філософськи — з погляду їх відповідності цій високій тотожності.

З цієї причини в німецькій культурі виник культ античності, осмисленої не тільки естетично, а й філософськи (Вінкельман, Лессінг). Активне зближення імен Арістотеля і Шекспіра в «Гамбурзькій драматургії» Лессінга не було випадковим епізодом в історії німецької естетики. Такі епохи, як античність, середні віки й Відродження, постійно існували у свідомості як веймарських класиків, так і єнських романтиків у вигляді міцного, непорушного симбіозу. Крізь призму цього симбіозу вони сприймали філософію своїх духовних учителів (Кант) або розробляли новітні її відгалуження (Фіхте, Шеллінг).

Ми можемо визначити головний напрям духовних пошуків у Німеччині на рубежі століть як розробку універсальної Утопії. Її окремими відгалуженнями були: філософія Канта («Критика практичного розуму», «Про вічний мир») і Фіхте («Основні риси сучасної доби»); перейняті ностальгією за колишньою досконалістю естетичні пошуки Ф. Шиллера («Про наївну і сентиментальну поезію», «Листи про естетичне виховання», «Боги Еллади»); релігійно-політична утопія Новаліса («Християнство, або Європа»); спроба філософсько-естетичної утопії у Гельдерліна («Смерть Емпедокла»); персонально-естетична утопія Гете, Новаліса, Гельдерліна, які у власній особистості намагалися втілити високі вимоги філософсько-етико-естетичного імперативу. Їй віддав данину й Гердер у про-

грамних віршах «Геній майбутнього», «Мрії ясновидця про життя через три тисячі років».

До цього ряду ми відносимо і «Фауста» Гете, де в художній формі поет намагався відобразити свою добу через втілення домінуючих напрямів духовних пошуків.

У загальних рисах німецьку утопію можна схарактеризувати так: вона ґрунтується на *ідеї універсальної цілісності, яка включає в себе людину, природу, Всесвіт*. Це виводить її за рамки традиційних утопій, що існували тоді в Європі, бо ті обмежувалися розкриттям лише *суспільного* буття людини як родового.

Німецька утопія ґрунтується на *ідеї розвитку*, яка була утверджена як продуктивний елемент у німецькому мисленні трактатом Й. Г. Гердера «Ідеї до філософії історії людства» (1784—1792) і розвинена у філософії природи і тотожності Шеллінга. Було встановлено, що предтечею вищої досконалості є сама природа, яка існує об'єктивно, самозароджується й перебуває в безупинному розвитку. Людина та її соціальна і політична історія розглядається Гердером як один із вищих, а отже, закономірних етапів розвитку природи. Ця теорія, як і філософія тотожності Шеллінга, ліквідувала «розрив» між реальним буттям людини й утопічним царством вищої досконалості. Абсолютна ідея як основа утопії існувала не паралельно з реальним буттям людини і не відірвано від нього, а ніби зароджувалася в ньому. Одним своїм кінцем райдуга утопії впиралась у землю і мовби виростала з неї. Німецький утопізм був перейнятий духом історизму, еволюціонізму, саморуху світу. Німці плекали ідею закономірності всіх етапів еволюції природи й суспільства на шляху до вищої досконалості. Вони розглядали історію як співприсутню сучасності. Цей рух мав завершуватися сліпучо-яскравою точкою — станом повного духовного саморозкриття людини і злиття зі своєю вищою сутністю, яка в земних умовах змушена лише розчинятися в емпіричній буденності, низькому повсякденні. За Шеллінгом, історія веде людину до повного злиття з природою, але вже на вищій точці спіралі, з природою, що повертає собі свою одухотвореність у своєму найкращому вияві — людській свідомості і у відповідь наділяє людину всією нероздільною повнотою чуттєвості. Таке *свідоме*, скероване вже не сліпими силами природи, а самою людиною, повернення людини до Природи, тобто до *своєї родової сутності* як до мислимої повноти і цілісності існування й означатиме досягнення повної гармонії, настання «золотого віку». Німецька утопія, виходячи з *ідеї універсальної еволюції*, заперечувала все раптове, революційне, примусове (Новаліс: «Природа не робить стрибків» [179, 301]), а в суспільному житті — втручання людини у споконвічний і налагоджений рух всесвітньо-історичного колеса.

Ми впізнаємо в німецькій утопії знайому нам ідею *родового* життя, зокрема *родової* людини. Отже, утопія не стільки формує уявлення про конкретні риси людини та її поведінку у суспільстві, скільки розкриває стан *належного* — того в і бутті, що відповідає *імперативу Природи*. Так, Фіхте вважав, що суспільне буття відповідає родовій (природній) сутності людини, а державне — суперечить. Тема природи посідає винятково важливе місце в німецькому мисленні, вона ре презентує життя одночасно як живу нерозчленовану цілісність і абстрактну наукову істину, постає як законодавчий центр, що зближує розумове і чуттєве, філософію і поезію. Природа, що її як вище законодавство німецька утопія вводить у свою орбіту, власне, не є утопією; це — найвища *реальність*. Отже, виростаючи з реальності природи, німецька утопія ніби відкриває для себе можливість перерости в інші — духовні — виміри реальності і тим самим немовби перестати бути утопією.

Цей парадокс стає зрозумілим, коли ми відзначимо ще одну характерну особливість німецького утопізму — орієнтованість на *особистість*. Німецька утопія — це утопія не стільки суспільства (а для деяких мислителів — аж ніяк не держави!), скільки свідомості, окремої людини. Утопічна гармонія постає насамперед як гармонія особистості з природою як вищою реальністю, якій вона (особистість) повертає через свою духовність її (природи) вищу духовність. Це гармонія особистості з власною родовою сутністю.

3

У працях німецьких мислителів на рубежі 18—19 ст. сучасність сприймається як трагічна, дисгармонійна. «Великий розкол проходить крізь усі починання людей», — писав Й. Геррес [181, 59]. Новаліс вважав, що, порівняно з минулим, нащас «становить більш одноманітну і більш сіру картину» [129, 19] і взагалі це «час культурного здичавіння» [179, 248]. Й. Г. Фіхте характеризував сучасність як «час (...) забуття (...) панівного розумного інстинкту і розуму взагалі в будь-якій формі, час цілковитої байдужості до будь-якої істини, (час) цілковитої позбавленої якогось стримувального начала розпусти — стан завершеної гріховності» [154, 228—229]. Ф. Шиллер скрушно констатував, що «тепер панують (матеріальні) потреби і підкоряють своєму тиранічному ярму морально зіпсуте людство (Матеріальна) користь стала великим ідолом часу, якому служать усі сили й підкоряються всі обдаровання. На цих грубих терезах заслуги мистецтва не мають ваги, і воно, втративши підтримку, зникає з галасливого ринку століття» [174, 202]. Ф. Шлегель називає свою епоху «хімічною», оскільки вона виражається в розпаді, розщепленні. Його хвилює й невизначеність її історичної долі: «Як можна було б визначити, чи є

епоха справді індивідом (тобто має самостійне призначення. — Б. Ш.), чи тільки перетином колізій інших епох, і де вона тоді починається, а де закінчується? Тоді слідом за хімічною мала б іти органічна епоха» [175, 1, 313—314].

Гете також оцінював свою епоху скептично: «Як мізерно все виглядає у нас, німців!»; «Ми, німці, люди вчорашнього дня», «...всі ми, врешті-решт, ведемо жалюгідне ізольоване життя» [22, 3 травня 1827]. «Я передбачаю час, коли людство не радуватиме вже Творця, і він змушений буде знов усе зруйнувати, щоб оновити своє творіння. Я твердо переконаний, що все йде до цього...» [22, 23 жовтня 1828].

Окремо слід сказати про Фрідріха Шиллера, який багато у чому спирався на погляди Жан-Жака Руссо (1712—1778). Як відомо, Руссо представляв регресивне розуміння історичного процесу і бачив «золотий вік» у минулому, у стані первісної дикості, до цивілізації. Цей докультурний стан людини він назвав «природним станом». Суть його поглядів виключала можливість повернення людства до «золотого віку», і це надавало їм яскраво вираженого ностальгічного характеру.

Шиллерове сприйняття античності (Стародавньої Греції) було, зрозуміло, далеким від руссоїстської зневаги до цивілізації, проте його споріднював з руссоїзмом момент *ностальгічності*. Це була доба, що ошчасливила людей і більше ніколи не повернеться. Шиллер перший у німецькій літературі зв'язує ідеально щасливу людину з гармонійною *дитинною* простотою і повнотою світовідчужування («Боги Еллади»). Греки жили в гармонії з природою, суспільством, космосом і богами. Своє реальне життя вони вважали закономірним віддзеркаленням космосу, який сприймали як втілення ідеальної гармонії і впорядкованості. Сучасна людина, на думку Шиллера, «живе в розладі з собою, а суспільство викликає в неї лише невтішні враження. Тож ми не знаємо настійливішого прагнення, ніж тікати зі світу таких людей...» [174, 333].

Шиллер вважає, що людина, не знаходячи гармонії і повноти життя в емпіричній реальності, мусить прагнути гармонізувати свою свідомість. Така гармонізація свідомості під силу тільки поетично налаштованій душі, поетові, що виступає як деміург власної душі і цим самим — нового, гармонійного світу. Юний Новаліс, який із захопленням слухав лекції Шиллера в Єні, згодом напише: «Ми (поети. — Б. Ш.) виконуємо місію: ми покликані до створення землі» [179, 135]. Це твердження узгоджується зі словами Шиллера: «Краса мусить вивести людину на істинний шлях»; «Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства» [174, 225; 228]. У цьому Шиллер виступає як кантіанець. Кант стояв біля витоків німецької утопії, коли писав, що естетична сфера «примирює» суперечність («антиномію») між духом і природою, волею і необхідністю, почуттям і здоровим глуздом тощо.

Отже, утопічне царство індивідів може бути *поетичним* царством, де законодавцем виступатиме мистецтво, поезія.

У Шиллера ми знаходимо ностальгічно осмислену *природу*, яка стала важливим елементом німецької утопії: «Стародавні греки відчували натурально, ми ж відчуваємо натуру (Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche)... Наше прагнення до натури можна порівняти з тугою хворого за здоров'ям» [174, 333]. Природу Шиллер розглядає як принцип усього давньогрецького світорозуміння. Грек відчував себе частиною природи, своє персональне і полісне життя сприймав як відображення вічних законів природи та всесвіту і радісно їх приймав. Значення Шиллера як «протоутопіста» в німецькій культурі полягає в тому, що він активно моделював образ особистості, який би відповідав *ідеалу* людини, яким могла стати *родова* людина.

У решти німецьких мислителів тієї доби оцінка сучасності була невіддільна від передбачень гармонійного майбутнього в *реальному* житті людини. Трагічну сучасність філософи намагалися розглядати як один з етапів у загальному русі Природи до майбутнього, відповідно до норм ідеалізму, — як *одичине* по відношенню до *цілого*.

Гете оцінював свою добу стосовно до майбутнього. За його словами, «дев'ятнадцяте століття не просто продовжуватиме минуле, а безперечно стане початком нової ери. Бо такі значні події, які потрясли світ у перші його роки, не залишаться без великих наслідків, хоча вони проявляться не відразу, як не відразу рослина з насіння дає пагін і плід» [213, 199].

Ф. Гельдерлін виражав віру в оновлення людства у таких словах: «Ми живемо в такий час, коли все поривається до кращого майбутнього». «Я люблю людство прийдешніх століть. Бо саме в тому й полягають мої заповітні мрії, моя віра, — а в ній я черпаю силу й бадьорість, — що наші нащадки будуть кращі від нас, що воля колись-то настане і, зігріта священним вогнем добродетності, дасть вона кращі паростки, ніж у морозному кліматі деспотизму» [60, 456].

Й. Геррес також оптимістично дивився в майбутнє. Він був переконаний: «...відшукають те (...), що знаходиться попереду на великій відстані від людства і приховано; до нього прагнуть усі, хай і з протилежних кінців, і возз'єднаються в ньому у своїх прагненнях, і знайдуть усі протилежності поєднаними. Між людьми — це любов, в науці і мистецтві — це ідеал. Ідеал мусить витати над головами тих, хто бореться за пізнання і красу, всі повинні прагнути поглядом до цієї світлої зірки» [181, 60].

К. Brentano вірив у настання для Німеччини «періоду здоров'я», коли все процвітатиме, але цілком органічно, «несвідомо, так, як у житті кожної здорової людини: човники безсмертної природи пропливають крізь неї, а вона, і не усвідом-

люючи, що тисячу разів зумовлена, живе в безкінечній свободі, живе і тільки живе» [181, 345].

2. Лессінг

До засновників німецької утопії можна віднести Готгольда Ефраїма Лессінга (1729—1781). З позиції історичного оптимізму Лессінг обстоював у роботі «Виховання роду людського» (1780) ідею розвитку людства в напрямку вдосконалення. В ній він упритул підійшов до поняття, яке Кант пізніше назве *телеологією*. Людство у своєму розвитку рухається не хаотично, не у випадковому напрямі, а до певної вищої точки, *ніби* до неї його спрямовує якась вища сила. «Цей розвиток у цілому має план і мету, яким він і підкоряється, — писав Лессінг. — Визначає їх не людська мудрість чи мистецтво, а вічні божественні закони. Головні ступені у великому людському русі на шляху розвитку — це релігії, з яких жодна не створювалася штучно. Навпаки, кожна з'являлася тоді, коли наставав її час, з огляду на історичну, вищу необхідність» (§ 7).

За Лессінгом, на історичний процес впливають моральні спонукальні мотиви людської діяльності. Лессінг виділяє в історії три етапи. Перший — минуле, яке він, слідом за Вінкельманом, називає дитинством людського роду і пов'язує зі Старим Заповітом (§ 16). У цей період люди співвідносили свої власні вчинки з безпосередньою винагородою чи покаранням і думали тільки про земне життя, а про безсмертя душі не мали уявлення (§ 17). Старий Заповіт був азбукою для грубих і не звиклих до роздумів ізраїльтян, тому там немає вчення про безсмертя душі і про відплату (§ 27). Йдеться про повністю *емпірично* спрямоване життя, в яке слово Бога безпосередньо вносило ззовні вищу ідею.

Не було жодного німецького мислителя, який би з тих пір обминув питання антропогенези; звертались до нього і Кант, Гердер, Гете (див. його роздуми про Старий Заповіт у «Поезії і правді»), Шеллінг, Я. і В. Грімми та ін.

Другий етап — сучасність, юність людського роду. Лессінг пов'язує його з Новим Заповітом. Спонукальним мотивом тепер стала відплата не на землі, а в потойбічному світі.

Третій етап — майбутнє, зрілість людства, що філософ пов'язує з гуманізмом і називає «новим вічним Євангелієм». Вищий моральний мотив тепер впливає з самої природи людини — з її *природної* (родової) сутності. Ось чому вищий моралі відповідає *свідома* установка людини на самореалізацію (реалізацію своєї родової сутності), а не страх порушити заборону чи бажання заслужити винагороду. Саме цей мотив ліг в основу етики Канта.

Лессінг наголошує на приматі родової природи людини, яка має переважати в ній над одиничним і випадковим. Звідси

пафос *просвітницького індивідуалізму*, що виявився пізніше таким важливим для романтиків і Гете: «Виховання не дає людині нічого такого, що вона не змогла б *сама* одержати з себе. Воно дає їй те, що вона сама могла б одержати з себе, тільки скоріше й легше» (§ 4).

Лессінг утвердив плідну для німецької етики й естетики ідею вдосконалення людини на шляху виявлення власної родової сутності. Згідно з естетикою веймарських класиків і єнських романтиків, індивідуальне в людині має збагатитися родовим. Утопічний ідеал — це і був синтез індивідуального й родового, синтез природи і культури; історично він припадав на добу, що її Лессінг назвав «новим вічним Євангелієм».

3. Кант і Гердер

1

Величезна роль у розробці фундаментальних засад німецької утопії належить Іммануїлу Канту. Головний сенс існування людини Кант убачав у її розвитку, спрямованому до вищої моральної досконалості. При цьому філософ спирався на розроблений ним у «Критиці чистого розуму» принцип *телеології*.

Чисте наукове пізнання, за Кантом, спроможне розглядати природу лише як механічний агрегат причин і наслідків, при цьому світ у цілому постає перед дослідником як сукупність досить випадкових відношень і дій. В основі ж телеологічного принципу лежить «тонкий антропоморфізм», тобто припущення в природі можливостей такого собі розуму, який діє аналогічно з розумом людини щодо визначення вищих цілей своїх дій. Зрозуміло, людині нічого не відомо про існування таких цілей у природі, тож вона не має права буквально вбачати в ній якісь іманентні їй цілі: «Писати історію, виходячи з ідеї про те, яким має бути звичний перебіг речей, якби він відбувався відповідно до якихось розумних цілей, уявляється дивним і безглуздим наміром; здається, що з таким розумінням можна написати хіба що роман» [89, 2, 31].

Телеологізм Канта на правах евристичного принципу став важливим внеском у методологію пізнання. Він надав змогу розглядати світ як гармонійну єдність, а кожне явище — як одиничне у співвіднесенні з цілим, окреме у співвіднесенні із загальним. Особливо важливим є цей принцип у плані розгляду людської історії, яка тоді постає не як хаотичне нагромадження випадкових і необов'язкових подій (бароковий пантеїзм), а як цілеспрямований рух. Оскільки «усі природні задатки живої істоти призначені для досконалого і доцільного розвитку» [89, 2, 19], то «прилад, що не досягає своєї мети, є протиріччям у телеологічному вченні про природу (...) Якщо ми відмовляємося від цих засад, то маємо не закономірну, а

безцільно діючу природу. І, хоч як це прикро, замість розуму тоді провідною ниткою стає випадковість» [88, 6, 385].

Отже, доцільність історичного розвитку людини реалізується завдяки її розуму. Людина — це єдина істота на землі, яка має волю і здатна ставити цілі. Вона спроможна свідомо скеровувати свою волю на досягнення обраної мети. Історія твориться свідомою волею людини. У цьому полягає відмінність культури від природи, «царства необхідності» від «царства свободи».

Якими ж є можливі цілі, що втілюються в людській історії? Кант досліджує питання про щастя як одну з таких цілей і робить висновок, що щастя не може бути вищою метою природи відносно людини. По-перше, саме поняття щастя постійно змінюється. По-друге, «природа людини не така, щоб де-небудь зупинитися і відчувати задоволення, володіючи і насолоджуючись досягнутим». По-третє, «природа зовсім не зробила людину своєю улюбленицею і ніскільки не осипала її своїми дарунками на перевагу перед іншими тваринами. Скоріше, вона щадить її так само мало, як і будь-яку іншу тварину, і насилає на неї такі руйнівні дії, як чума, повінь, холод, напад з боку інших малих і великих тварин». По-четверте, «людина прирікає себе на муки, придумані нею самою, і на страждання, викликані іншими людьми через ярмо влади, варварство війни тощо. Вона сама, наскільки це від неї залежить, так працює над руйнуванням свого власного роду, що за найсприятливішої зовнішньої природи її мета (...) ніколи не була б досягнута» [88, 5, 463].

Отже, робить висновок Кант, «з усіх цілей в природі залишається лише формальна, суб'єктивна умова, а саме здатність людини взагалі висувати мету (...), користуватися природою як засобом...» [88, 5, 464]. Здатність людини ставити перед собою мету взагалі Кант називає культурою. Отже, «лише культура може бути останньою метою, яку ми маємо підстави приписувати природі щодо людського роду» [88, 5, 464]. Розвиток природних задатків і перетворення їх у культуру можливі лише в суспільстві. *Тільки висування насамперед загальнозначущих, а не партикулярних цілей є умовою збереження спроможностей людини ставити перед собою цілі, а отже, й збереження культури.*

Хоча Кант відмовляється визнати за щастям вищу мету природи щодо людини, він не заперечує значення щастя для людини взагалі. Він розрізняє щастя як результат свідомих, цілеспрямованих учинків, для яких «знадобилася б воля розумної істоти» [89, 1, 112], і щастя як випадковий наслідок людських дій. «Природа воліла, щоб людина геть усе (...) виробила з самої себе і заслужила лише те щастя або досконалість, які вона сама створює вільно від інстинкту, власним розумом» [89, 2, 20].

Якими ж конкретно є ті умови, що сприяють розвитку здатності людини ставити перед собою цілі і цим підтримувати культуру? «Засіб, яким користується природа, щоб здійснити розвиток усіх задатків людини, — це антагонізм їх у суспільстві, оскільки він врешті-решт стає причиною із закономірного порядку» [89, 2, 22]. «Життя — це боротьба, а квітка чистої, безсмертної людяності — це корона, що дістається у важкій боротьбі» [89, 2, 71]. «Вести відкриту війну — ця схильність, наголошую я, або, скоріше, пристрасть, мусить розглядатися як один з добрих і мудрих законів природи, явлений, щоб відвести від людини за її допомогою велике нещастя — загнивання живцем» [89, 2, 181].

Чи може людина повністю здійснити свої вищі життєві цілі? Кант робить важливий висновок: «Природні задатки людини (...), спрямовані на застосування її розуму, розвиваються повністю не в індивіді, а в роді» [89, 2, 20]. «Завжди дивуєте, що старші покоління ревно працюють нібито винятково заради майбутніх поколінь, а саме для того, аби підготувати їм ступінь, на якому можна було б вище підводити споруду, передбачену природою, і щоб лише майбутні покоління мали щастя жити в цій будівлі, для побудови якої працювали попередники (...), позбавлені можливості користуватися тих щастям, що вони підготували. Але нехай такий порядок і здається загадковим, він необхідний, якщо визнати, що наділені розумом тварини (...), які всі смертні, але зате їхній рід безсмертний, повинні досягнути повного розвитку їхніх задатків» [89, 2, 21].

Такі вихідні засади історіософської концепції Канта. В ній ми знаходимо фундамент, на якому розвивалась утопічна думка Гете і єнських романтиків. Світ і світовий історичний процес розглядаються як доцільне ціле, а не як залежний від випадковостей хаос. Людина посідає не випадкове місце у світі, а являє собою «вищу мету природи». У житті людина діє не за інстинктами, а за свідомо визначеними цілями. Всі кращі задатки людини розвиваються в умовах «антагонізму», конкурентної боротьби. Саме життя — це боротьба. Повною мірою *вище призначення людини на землі здійснимо лише у відношенні не окремого індивіда, а роду*. Історія має поступальний характер, «золотий вік» — попереду. Цими ідеями проіннята, зокрема, остання дія «Фауста».

Історіософія Канта позбавлена будь-якого відтінку ностальгії за минулим, притаманної Руссо чи Шиллеру. В ній відсутнє також і незадоволення сучасним. Цивілізація визнається закономірним етапом у розвитку людства.

Весь цей комплекс думок Канта відобразився або активно розроблявся в працях Гердера, Фіхте, Шеллінга, Новаліса, Ф. Шлегеля та інших і став, певною мірою, загальним місцем у філософських шуканнях на рубежі 18—19 ст. У такому ви-

гляді його і сприйняв Гете. Не було жодного важливого положення Кантової утопії, яке б не знайшло свого відгуку на сторінках «Фауста».

2

Учень «докритичного» Канта — Й. Г. Гердер у своїх «Ідеях до філософії історії людства» запропонував історіософську концепцію на інших, ніж Кант, засадах. Як і Кант, Гердер також відштовхується від телеологічного принципу. Розбіжності між двома мислителями полягали в розумінні *цілого*. За Кантом, людина, керуючись розумом, поступово позбавляється залежності від сліпої природи, і в цьому процесі відбувається становлення «автономної свідомості духу про самого себе і про своє завдання» [91, 207]. Повне звільнення духу постає у Канта як вельми віддалений, але важливий результат, який надає історичному процесу, коли його охоплює ретроспективна думка, єдності *цілого*.

Гердер же розуміє ціле не як відчужений від конкретних історичних подій результат, а як їх живе втілення. «В історії Гердер шукав споглядання безкінечно багатоманітних, безкінечно різноманітних виражень життя людства, яке, проте, відкривається в них як одне й те саме», — писав Е. Кассіерер. Гердер заглиблюється в історичний процес не для того, щоб виразити його в поняттях, а щоб «відчути і пережити його (...) Кожний період світу й часу, кожна епоха й нація містять у собі власну міру своєї завершеності й досконалості (...) Тут непридатне вирізнення загальних рис, в яких стирається й знищується саме *характерне*, саме те, що тільки й перетворює особливе на *живу одиничність*» [91, 207—208].

Хоча Гердер відчував себе слабкішим від Канта у вирізненні точних дефініцій становлення і розвитку, він прагнув представити *синкретично* об'ємну картину світобудови, не пориваючи з чуттєвими реаліями, не відмовляючись від безпосереднього їх споглядання. У цьому Гердер діяв скоріше як поет, ніж як учений, і в цьому його вплив на Гете.

Філософсько-поетичний синкретизм Гердера виявився в питанні про прогрес. Він схильний був вести мову про виховання *індивідуальної* людини; рід для нього існує лише як абстрактне поняття: «Якби хтось сказав, що виховується не окрема людина, а рід, то для мене він висловився б не зрозуміло, бо рід і вид є лише загальними поняттями, оскільки вони існують в окремих індивідах. Подібно до того, якби я говорив про тваринність, металевість, кам'яність взагалі і надав би їм прекрасні визначення, які б суперечили одне одному в різних індивідах» [89, 2, 85].

На це Кант відповідає Гердеру: «Рід — це сукупність низки зачаттів, що продовжуються в безкінечність (...) Жодна ланка зачаттів людського роду не досягає свого призначення,

але його досягає тільки рід (...) Призначенням людського роду є безперервний прогрес, а його завершенням є проста, але в усіх відношеннях корисна в цілому ідея про мету, на яку ми всі, відповідно із задумом Провидіння, повинні скерувати свої устремління» [89, 2, 85].

3

Складність формування задуму «Фауста» не можливо досягнути, не враховуючи полеміку Канта і Гердера⁹⁵. Поету імпульсувала позбавлена абстрактного схематизму Гердерова ідея багатоманітності й повноти «живого життя», що виявляє себе просто «тут і зараз». Вона відобразилася в романі «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1795—1796), у якому повною мірою виявилася притаманна творчості Гете настанова на «диво життя»⁹⁶, на несподіване й непередбачуване — як на елемент, що збагачує життя і надає йому унікальності й неповторності. Проте трактування життя як повноти (точніше: строкатості) «характерного, особливого, одиничного» (Е. Кассіер) таїть у собі тенденцію *випадкового* як загального рушійного принципу. І тоді герой ризикує постати перед читачем як механічний відбиток випадкових обставин у повній фатальній залежності від них. У листуванні 1796 р., присвяченому аналізу роману, Шиллер намагається скерувати думки Гете в напрямку кантіанської концепції цілісності. Відзначивши «наївність» головного героя як основну рису його світовідчуття (відповідно до власного розуміння цього терміна), Шиллер констатує його пасивність: «Усе хоч і відбувається з ним і довкола нього, та, строго кажучи, не через нього» [21, 1, 287—288]. Шиллер хоче схилити Гете до концепції активного життєтворення героя. Вільгельму більше личило б самотійніше й активніше спрямовувати своє життя: «Поступово від дещо невиразного та розмитого ідеалу він переходить до певного ідеального життя, не втрачаючи при цьому ідеалізуючої сили» [21, 1, 281].

Це відсторонення героя гетевського роману відчув романтик Ф. Шлегель і зробив спробу написати в паралель йому свій роман «Люцинда», герої якого «мистецькі натури» Юлій і Люцинда намагаються свідомо формувати своє життя, свої стосунки й особистості.

Новаліс, створюючи роман «Генріх фон Офтердінген», також думав про Гете: «Гете мусить бути і буде переможений, але не як митець, а тільки так, як можуть бути переможені древні, тобто щодо змісту й сили, щодо багатогранності в сенсі глибини» [179, 216]. Витримана в дусі Гердера строкатість «характерного, особливого, одиничного» здається Новалісу поступкою стихії життєвого емпіризму, фаталістичного за своєю суттю: «Це в основі своїй фатальна й безглузда книжка (...), непоетична вищою мірою в усьому, що стосується духу (...) Вільгельм Мейстер — це, власне, Кандід, спрямова-

ний проти поезії (...) Авантюристи, комедіанти, метреси, торгаші і філістери — ось складові частини цього роману». «Кандід» Вольтера романтики сприймали як втілення всесилля випадковості й пасивного примирення з обставинами, а самого героя — як закинутого у світ, в якому він повністю загубився. Новаліс був розчарований тим, що не побачив у романі Гете важливих елементів кантівського телеологізму: «піднесення людини над самою собою», «вищої симпатії і спільної активності», «взаємопроникнення спільності скінченного і нескінченного» [179, 217].

Питання про щастя розв'язане в романі Гете також далеко не в дусі постулатів Канта. Мейстер, маючи лише невиразне бажання духовно повного життя (з волі батька він мусить готуватися до байдужої йому кар'єри негоціанта), перебуває в пасивному очікуванні щастя і живе скоріше за *інстинктами* — неусвідомленими сентиментальними пориваннями й абстрактними мріями. Його життєві цілі також мають явно *партикулярний*, а не загальнозначущий характер. У цьому контексті театр, життя мандрівних театральних труп постають як демонстративний виклик бюргерській упорядкованості життя, в якій немає місця вищим духовним пориванням; але вони ж набувають значення сурогату життя, що ще більше послаблює активність і свідомість прагнень героя реалізувати свою *родову сутність*. Полеміка романтиків з Гете виражалася в їх намаганні підпорядкувати емпіричне життя своїх героїв — Юлії, Люцинди, Генріха — *свідомим* прагненням до формування власної духовності. Творчість повинна була постати в них не як сурогат життя або «царство естетичної видимості» (Шиллер), а як результат свідомих устремлінь особистості, й охоплювати не окрему периферію людського існування, нехай і важливу для окремого індивіда, а життєву загальність повністю. Тільки таке завдання могло допомогти їхнім героям реалізувати свою родову сутність, яку романтики розуміли як загальне творче начало.

Характерно, що для Гете роки його спілкування із Шиллером були позначені серед інших двома серйозними творчими намірами, з яких один — роман про Вільгельма Мейстера — був реалізований, а другий — задум «Фауста» — відкладався. Очевидно, Гете постійно осмислював досвід свого роману й романів Ф. Шлегеля і Новаліса, що з'явилися на рубежі століть. «Фауст» не мусив повторювати концепцію «Вільгельма Мейстера» і перетворюватися на роман у віршах на побутову тему із втручанням у долю героїв фатальних сил або просто випадкових обставин.

4. Фіхте

1

Домінуючим принципом філософії Фіхте є *вільне діяльнісне* начало, яке розглядається ним як найвищий *моральний* обов'язок людини. Діяльність лежить в основі Універсуму, отже, здійснюючи діяльнісне начало у власному житті, індивід сприяє зміцненню всього світового порядку. Характеризуючи етику Фіхте, А. Швейцер писав: «Він буквально підстьобує людей до роботи над удосконаленням світу. З величезним пафосом він навіює їм почуття необхідності прислухатися до внутрішнього голосу, що кличе їх до діяльності» [167, 159]. Трактат Фіхте «Про призначення людини» (1800) Швейцер назвав «Високою піснею віри у прогрес». А в цілому філософія Фіхте «безпосередньо сприяла збереженню, зміцненню й посиленню оптимістичного й етичного духу раціоналізму» [167, 162]. Етика особистісного самотворення суттєво вплинула на Ф. Шлегеля, Новалиса, Ф. Гельдерліна. Як ми покажемо далі, етичний пафос Фіхте вплинув на Гете, зокрема відбився у «Фаусті»⁹⁷. При цьому поет не розділяв деяких, вельми важливих положень учення Фіхте.

Наслідуючи Лейбніца, Фіхте визнає панування у світі певної універсальної духовної енергії, такої собі безкінечної *волі до дії*, яка об'єктивує себе у вигляді речового світу — Універсуму, зокрема виявляє себе в діяльності людини.

Поки людина робить те, що відповідає її природі, вона відчуває себе вільною істотою. Через її *природну* свободу виражає себе світова воля, прагнучи зберегти й утвердити себе. Але така свобода нічим не відрізняється від «свободи», наданої нерозумній істоті: «Дайте дереву свідомість, надайте йому можливість вільно рости, нехай воно розлягається своїм гіллям, виганяє властиві його породі листя, бруньки, квіти й плоди. Безперечно, воно не знайде себе обмеженим тим, що воно дерево, і саме цієї породи (...) Воно знайде себе вільним, бо в усіх своїх проявах воно не робить нічого, крім того, що вимагає його природа. Воно й не схоче робити нічого іншого, бо воно може хотіти тільки те, що вимагає від нього його природа» [154, 81]. Природа виражає себе через вчинки й почуття людини, зокрема через її любов: «Ти — це ніщо інше, як природа у тобі, що зацікавлена в тому, щоб зберегти себе» [154, 95].

Проте ступінь такої волі викликає у Фіхте сумніви: «Чи я вільний і самотійний, чи я сам по собі ніщо, а існую лише як вияв зовнішньої, сторонньої сили?» [154, 92]. Фіхте не задоволений такою свободою: «Та свобода, яка не є моєю власною свободою, а є свободою чужої сили поза мене, при тому лише обумовленою, половинною, — така свобода мене не задовольняє» [154, 88]. «У безпосередній самосвідомості я

здаюся собі вільним; розмірковуючи про всю природу, я знаходжу, що свобода неможлива» [154, 81]. Фіхте не згоден «бути тільки дзеркалом, що слухняно відображає мінливі образи» [154, 93].

Але ось вільний стан порушується втручанням якоїсь перешкоди: «Нехай ріст дерева затримується несприятливою погодою, браком соків чи іншими причинами. Воно відчує: щось його обмежує і заважає йому, оскільки прагнення, що закладене в ньому природою, не знаходить собі виходу (...) Воно відчує себе примушеним до якоїсь дії» [154, 81]. Коли ж суб'єкт у дії долає якусь перешкоду, то позбавляється *природної* свободи, зате здобуває *самосвідомість*.

Щоб знайти вихід із становища, Фіхте переносить похідну точку буття у власну свідомість і починає розглядати світ як її продукт. «Я роблю себе сам: своє буття — своїм мисленням, своє мислення — саме своїм мисленням» [154, 90]. «Я хочу сам самотійно являти собою щось, сам по собі і для себе, а не при чомусь іншому і ні через щось інше. І як щось самотійне я хочу бути останнім підґрунтям, останньою причиною того, що визначає мене» [154, 89]. «Я хочу бути вільним — це означає: я хочу зробити себе сам тим, чим я буду (...) Я мушу в певному розумінні вже заздалегідь бути тим, чим я зроблюся, щоб мати можливість зробитися таким» [154, 90].

Проте світ ще тільки належить створити силою свого Я, яке дістало завдяки такому перенесенню повну *діяльну* свободу. Світова воля обирає для свого виявлення абсолютне Я. Для того, щоб Я усвідомило себе як волю до дії, воно висуває як перешкоду для себе *Не-Я*, яке їй належить долати. Я існує лише остільки, оскільки воно долає *Не-Я*. Але тепер акт самосвідомості Я не веде за собою знищення свободи Я.

Більше того, необхідність долання перешкоди Я переживає як обов'язок, що пов'язує його зі світовою волею. Людина виступає як знаряддя *вічно діяльного* абсолютного Я. Конструюючи світ у своїй свідомості, Я відчуває себе як *моральну* істоту. Вищий етичний пафос усього життя людини — це діяльність самотворення. Тепер уже Я не пасивна частина природи, а власне творіння самого себе.

Таким чином, нічим не обмежувана воля до діяльності робить людину етичною істотою. *Діяльність вносить в існування людини вищий моральний сенс*, бо щодо своєї спрямованості й змісту відповідає вищому «наміру» світової волі утвердити себе. Діяння — вище благо й вищий шлях морального вдосконалення людини, а разом з тим і всього світу.

Фіхте відкриває нове призначення розуму: він повинен бути спрямованим не просто на пасивне пізнання (споглядання) зовнішнього світу (природи), а на діяльність самотворення. «Все моє мислення мусить бути відданим моїй діяльності, мусить бути визнаним нехай віддаленим, але засобом для цієї

мети, для діяльності. Поза діяльністю мислення — тільки порожня, безцільна гра, втрата сили й часу, спотворення благородної можливості, що надана мені для зовсім іншої мети» [154, 153]. Я перетворюється на один із засобів і знарядь розуму. «Я в усьому розглядаю себе як одне із знарядь мети розуму, а тому я поважаю і люблю себе і беру участь у собі тільки як у такому (...), в якому моє Я спрямоване до цієї мети» [154, 208]. Я створює себе, коли протиставляє собі *Не-Я*, тобто висуває перешкоду (межу, *die Grenze*), щоб її долати. Долання — це і є самосвідомість.

Кардинально змінюється суть пізнання. Істина про світ не має суворо фіксованого змісту. Вона мусить створюватися засобами еманационістської логіки, конструюватися особистістю разом з формуванням власної особистості. Процес досягнення світу тотожний процесу створення особистості, самотворення тотожне пізнанню, й обидва акти проголошуються вищою моральною метою.

Тепер свобода для Фіхте — не пасивне відображення світової волі через дію відповідно до того, що вимагає природа; тепер це — *абсолютна* свобода у вигляді діяння самотворення, що досягає кінця лише у безкінечності. Тому філософові близька ідея *роду*, висунута Кантом. Оскільки процес створення власного Я безкінечний і належить майбутньому (повна реалізація Я можлива тільки стосовно *роду*), то й пізнання світу безкінечне й ніколи не може бути завершеним.

Акт самотворення й самореалізації — це акт поглиблення етичного змісту особистості. Він і стає *етичним імперативом* Фіхте. Утопія Фіхте має принципово оптимістичний характер. Філософ не сумнівається в настанні кращих часів⁹⁸. Особисті біди й незгоди його не хвилюють. Зло у світі для нього не фатальне, бо через зло виражає себе світова воля, щоб, долаючи зло, утверджувати себе на повну міру вищого етицизму. «Моє серце закрите для роздратувань через особисті образи, так само й для самопіднесення на основі особистих заслуг. Моя особистість давно вже зникла й загинула для мене у спогляданні цілі (...) Сумні для мене події можуть бути в плані Вічного найближчим засобом для дуже хорошої цілі. Двобою зла з добром судилося, мабуть, стати останнім його значним двобоєм; злу надано можливість, мабуть, зібрати на цей раз свої сили, щоб воно разом їх втратило й предстало перед очима всіх у всьому своєму безсиллі» [154, 209].

2

Своє вчення про світовий розум, який вільною й безкінечною діяльністю утверджує себе як речовий світ, Фіхте розкрив у вигляді утопії у праці «Основні риси сучасної доби» (1806).

Головним підґрунтям утопії є таке його твердження: «Мета земного життя людства полягає в тому, щоб установити у

цьому житті всі свої відносини вільно і згідно з розумом» [154, 225]. Виходячи із загальності («соборності». — Вяч. Іванов) розуму, Фіхте й людське життя розглядає як загальність *родового* життя, а не життя індивіда: «Єдине й завжди тотожне з собою життя розуму роздрібнюється в земному мисленні на велику кількість індивідів і тому в цілому являє собою життя роду» [154, 241]. «Величезна помилка полягає в тому, що індивід вважає, ніби він може сам по собі існувати й жити, мислити й діяти, що він гадає, ніби він сам, конкретна певна особа, є тим, хто мислить у його мисленні; насправді ж він — лише одинична думка єдиного загального й необхідного мислення» [154, 240]. «Кожний, хто думає про себе як про особистість і прагне життя, буття й особистої насолоди, крім життя в роді і для роду, той, по суті, є лише вульгарною, маленькою, дурною і, крім того, ще нещасною людиною, хоч би якими різними добрими справами не намагалася вона приховати свою потворність. Така наша думка, яку ніколи і нікому в майбутньому не вдасться серйозно спростувати» [154, 251].

Отже, «земне життя людського роду розпадається на час, коли рід живе й існує, ще не влаштувавши своїх відносин вільно і відповідно до вимог розуму; і час, коли він вільно здійснює цей розумний порядок» [154, 225].

Усе земне життя людини вичерпують п'ять епох, які Фіхте характеризує так: «1. Епоха, коли людські відносини встановлюються без примусу, завдяки тільки самому розумному інстинкту. 2. Епоха, в яку цей інстинкт, що послабшав і виявляється лише в небагатьох обранцях, перетворюється останніми на примусовий для всіх зовнішній авторитет. 3. Епоха, в яку відхиляється цей авторитет і разом з ним розум в єдиній формі, в якій він виявлявся до цього часу. 4. Епоха загального поширення в людському роді розуму у формі науки. 5. Епоха, в яку до науки приєднується мистецтво, щоб міцною і вірною рукою перетворювати життя згідно з вимогами науки. І оскільки це мистецтво вільно завершує влаштований відповідно до вимог розуму порядок людських відносин, чим і досягається мета всього земного життя, то надалі наш рід вступає у вищі сфери іншого світу» [154, 280].

У цілому історіософська схема Фіхте зводиться до тричлену: минуле, сучасне і майбутнє. Час, що розглядається філософом, займає центральне місце за своїм положенням: «Наш час знаходиться у самому центрі всієї сукупності часу, і якщо перші дві з названих нами епох (...) можна охарактеризувати як одну епоху сліпого панування розуму, а дві інші епохи визначити як одну епоху зрячого панування розуму, то сучасна епоха поєднує кінці двох цілком протилежних за своїми принципами світів: світу темряви і світу світла, світу примусу і світу свободи, але не належить до жодного з них» [154, 234].

Фіхте розкриває діалектичне значення цього тричлену. Завдання людства полягає в тому, щоб повернутися до первісного стану свободи і віднайти вищий розум у тому вигляді, в якому він втілений у світобудові, але *пройти цей шлях уже самотійно, свідомо*. Ця думка була висловлена ще Кантом у роботі «Можливий початок людської історії» (1786), в якій історія людини подається як шлях від інстинкту до розуму, від необхідності до свободи. Її методологічне значення було величезним, бо історія людини була представлена у вигляді не механічного продовження історії світобудови (природи), а продовження на *якісно іншому* рівні. Культура, на відміну від природи, покоїться на засадах, створених людиною, але у повній відповідності до законів світобудови. В цьому, діалектичному сенсі культура виявляється продовженням природи. У Канта Фіхте запозичив і образ «поверненого раю». Фіхте розвиває також думку Лессінга (з «Виховання роду людського») про те, що людина *власними силами* приходить до культури «гуманізму», до «нового, вічного Євангелія». В дусі своєї оптимістичної етики Фіхте пояснює ціну історичних втрат людства на шляху повернення до первісної цілісності: «Адже весь шлях людства (...) — це не що інше, як повернення до тої сходинок, на якій воно стояло на самому початку. Повернення до вихідного стану і є метою прогресу. Але цей шлях людство мусять подолати власними ногами. Власними зусиллями повинно воно себе створити тим, чим воно було без жодної допомоги, і саме тому воно повинно було спочатку втратити свій первісний стан (...) Воно саме створює собі рай за зразком втраченого» [154, 229].

Лише пройшовши свій історичний шлях «власними ногами», людина знаходить справжню свободу. Адже у первісному стані нею керував інстинкт, оскільки інакше світовий розум не міг скеровувати розвиток людини, яка не опанувала ще розумних основ життя. А «свобода, як протилежність інстинкту, є зрячою і чітко усвідомлює засади своїх дій» [154, 226]. Лише повністю опанувавши свободу, людство «*вільно перетворює себе на чисте відображення розуму*» [142, 234], тобто повертається до вихідної точки — світового розуму, але на вищій сходитці свого буття.

Мислячи завершення людської історії і перехід її в царство чистого розуму за допомогою мистецтва, Фіхте зробив важливе уточнення відносно ролі особистості в історії. Це повернення «втраченого раю» має *зовсім не масовий характер*. Не всі індивіди, взяті самі по собі, досягнуть цієї епохи. Адже «цілком можливі випадки, коли в один і той самий час переплітаються і співіснують поруч одна з одною в різних особах різні за своїм духовним принципом епохи». Фіхте ж охоплює не всіх індивідів, а «тільки тих, які дійсно є продуктом свого часу і в яких цей час виражається з найбільшою ясністю» [154,

230]. «Людський рід (...) вільний у кращому випадку лише у тих індивідах, які стоять на чолі віку і ведуть решту людей за собою, прагнучи піднести їх до себе» [154, 237]. Досить було б бодай одному з цих «індивідів» здобути вищу свободу на основі розуму, як можна було б вважати, що нова епоха загального розуму настала.

3

В найхарактерніший спосіб утопія Фіхте переходить в естетику. Адже ці індивіди стають начебто зразками, які здатні «піднести» до себе «решту людей». Але, крім «реальних» зразків (Фіхте на наступних сторінках трактату уточнює, що це положення стосується філософів, учених, митців), можливі зразки *естетичні*. Оскільки найвище розумне життя існує у сучасному лише як «уявлення», то це *уявлення* здатне викликати в «решти людей» «найвищу естетичну насолоду, яка тільки можлива»; воно «відчувається нами як наше власне буття», воно є «джерелом невимовної насолоди, що струменіє, через край». «Воно поєднується з тихим невдоволенням собою і пов'язане з таємною жагою стати схожим на такий ідеальний образ, і з цієї жаги поступово розвивається вище життя» [154, 257].

Після виходу всіх трьох томів критичної філософії Канта саме Фіхте належала важлива роль їх популяризації і творчого розвитку в Німеччині. Творчий діалог з Кантом сприяв створенню його власної системи. В період осмислення Кантових «трьох критик» Фіхте опинився в центрі філософського життя. Цьому сприяли не в останню чергу життєво активний характер філософа, його майстерність лектора і навіть скандал навколо його імені — «справа про атеїзм», який примусив його залишити Єну й переселитися в Берлін (1800). Гете уважно стежив за творчістю Фіхте і друкував у журналі «Ори» окремі його статті. Проблематика у творах Фіхте відображала основні філософсько-етичні пошуки на рубежі століть. Його праці, без сумніву, відіграли важливу роль евристичного імпульсу для Гете. Не всі погляди філософа він поділяв. Насамперед це стосувалося розуміння природи. В акті створення власної особистості природа, взагалі об'єктивний світ у Фіхте знецінюються. Для нього природа — це лише перешкода, *Не-Я*, матеріал для долання і для становлення самосвідомості. Покликання, головне завдання і спрямованість діяльності людини, на думку Фіхте, полягають у тому, щоб сприяти встановленню влади розуму над природою — «підкорити весь чуттєвий світ пануванню розуму» [167, 158]. А. Швейцер так характеризує позицію Фіхте: «Як дуже простодушний раціоналіст, Фіхте переконаний, що природа — це впертий буйвол, на якого врешті-решт буде надіто ярмо» [167, 159]. Йому вторить Е. Кассіер: «Природа (у Фіхте. — Б. Ш.) в її даності

призначена на те, аби її було подолано силою моральної волі. було знищено» [92, 360]. Як відомо, Гете не вжив жодних заходів, щоб захистити Фіхте, якого несправедливо звинуватили в «атеїзмі». Пояснюючи в листах з Берліна все, що трапилось, Фіхте подумки звертався до Гете. Проте простодушні виправдовування, якщо вони й дійшли до поета, могли лише віддалити його від філософа: адже Фіхте, за його словами, заперечував не Бога, а *світ*, а його погляди скоріше не атеїзм, а *акосмізм*! [192, 339].

5. Новаліс

1

В утопії Новаліса (Фрідріха фон Гарденберга, 1772—1801) яскраво відбилася характерна особливість німецької утопії: вона постає не стільки як конструювання уявного щасливого (ідеального) іншобуття суспільства у віддаленому майбутньому, скільки як спроба протиставити бездуховності свого часу *духовне іншобуття*, вказуючи на реально безмежні можливості людської свідомості. Цей перехід можна розпочати в *сучасному*, обираючи за поле духовної перебудови *власну особистість*. Новаліс пише своєму братові: «Я говорю не про повітряні замки. В нас або ніде мусить лежати підґрунтя для всього». В іншому листі: «Науки набувають для мене дедалі більшого інтересу. Я їх вивчаю заради високої мети, з піднесеної точки зору» [179, 85; 109]. Коли в результаті цієї величезної роботи зникне в людині «все випадкове, індивідуальне», то настане «тисячолітнє царство», а «всі гріхи будуть прощені» [179, 83; 84].

Важливою точкою для Новаліса стала філософія Лессінга, Гердера, Канта та особливо Фіхте, який вимагав від *Я* активної діяльності як умови існування взагалі. Проте, як зазначив Новаліс, Фіхте залишив осторонь начала, які власне й становлять зміст індивідуальності: естетичне, суспільне, кохання, мистецтво, поезію [179, 110]. Оскільки світ у Фіхте розглядається винятково як феномен свідомості (він твориться силою *Я*), то це надає йому цілісності, замкнутості, повноти і різноманітності. В ньому між особистим мікрокосмом і надосібним макрокосмом існує нерозривний сутнісний зв'язок, так що пізнати одне означає досягнути інше.

Як тільки Новаліс дійшов висновку про закономірне взаємовіддзеркалення мікрокосму і макрокосму на спільній сутнісній основі, філософія суб'єктивного ідеалізму Фіхте була йому вже не потрібна. Новаліс відкрив, що такий самий сутнісний зв'язок між макрокосмом і мікрокосмом існує і в тому випадку, якщо розглядати світ як реальний, цілком об'єктивний, а свідомість як суб'єктивну. Вищий сутнісний взаємо-

зв'язок має об'єктивний характер, він існує в *реальності*. Пізнати суб'єктивне означає, з цієї точки зору, пізнати об'єктивне, і навпаки.

Проте Новаліс не зовсім відкинув філософію Фіхте; його вплив триває в плані *етики*. Це виражається у тому, що Новаліс не просто констатує цей сутнісний зв'язок як об'єктивний, а намагається підкорити його волі власного Я. Він вірить у спроможність Я підкорити собі макрокосм з метою вдосконалення власного мікрокосму і, навпаки, використати свій мікрокосм з метою впливу на макрокосм. Цю спроможність він називає магією («В момент магічного акту тіло служить душі або духовному світові» [179, 152]), а свою філософію — *магічним ідеалізмом*. У нього мікрокосм силою власної волі творить або підкоряє собі об'єктивний макрокосм, а потім те й те сягають певної надосібної сутності, за межами смерті, у вічності⁹⁹.

Магічний ідеаліст осягає буденне й ідеальне одночасно, утримує у свідомості цей сутнісний зв'язок як певну єдність в акті одномоментного споглядання. Та він не обмежується констатацією зовнішніх зв'язків у царині макрокосму, а осягає в акті інтуїції зв'язок власного Я зі світом об'єктивних сутностей. Смысл самовиховання, формування власної особистості, за Новалісом, полягає у «зміцненні зв'язків власного Я з невидимим світом», що є основою самої реальності, природи [179, 152].

Ідеальна людина як утілення утопічної мети — це родова людина. «Коли ми говоримо про себе, — пише Новаліс, — ми ведемо мову про родове й окреме. Наше Я є і загальне, і окреме. Випадкова, одинична форма існування нашого Я припиняється тільки для окремого, смерть кладе край тільки егоїзму» [179, 84].

Гете також вважав, що родова людина відповідає *ідеї* людини, як її задумала природа, а отже, й належить до світової душі, *ентелехії*, яка є невід'ємною частиною світової гармонії. «Я не сумніваюсь у продовженні нашого існування, оскільки природа не може обійтися без ентелехії, — писав Гете. — Але не всі ми безсмертні однаковою мірою, і хто хоче в *майбутньому* проявити себе як велику ентелехію, мусить уже *сьогодні* бути нею» [22, 1 вересня 1829]. Гете, таким чином, також передбачав зв'язок між мікрокосмом і макрокосмом як *реальний*.

На думку Новаліса, людська душа як відображення родової природи Всесвіту тотожна з ним, отже, й містить у собі Всесвіт. «Ми мріємо про подорож крізь Всесвіт. Але хіба Всесвіт міститься не в нас? Глибини нашого духу нам не відомі. Середину веде шлях, повний таємниць. У нас або ніде знаходиться вічність з її світами, минуле і майбутнє» [179, 134]. Отже: «Ми повинні спробувати створити внутрішній світ, який є справжнім аналогом зовнішнього...» [179, 159].

Висловлювання Новаліса свідчать про те, що німецька утопія формувалася як шлях подолання емпіричної людини в напрямку до трансцендентної душі, як шлях подолання «окремого», «випадкового», «індивідуального» в напрямку до «родового», «ідеального». Це була утопія *індивіда*, спрямована у суб'єктивно-містичну сферу. Цим самим утопія знаменувала рішучий розрив зі своїм бездуховним часом: «Грубий філістер уявляє небесні радощі у вигляді ярмарку, весілля, подорожі, балу. Він перетворює небо на гарну церкву з приємною музикою, прикрасами, стільцями в партері для простого люду, каплицями під шпильми для привілейованої публіки» [179, 135].

2

На формування магічного ідеалізму Новаліса вплинуло вчення голландського філософа Франса Гемстергейса (1721—1790), праці якого вийшли в німецькому перекладі наприкінці 1790-х років. Його широко пропагував Гердер [50, 163].

Завдяки Гемстергейсові утопія Новаліса збагатила німецьку утопію ще одним суттєвим елементом — ідеєю любові. Новаліс писав у своїх «Фрагментах»: «Сама любов є кінцевою метою світової історії — єдністю Всесвіту» [179, 311]. У творі «Алексіс, або Про золотий вік» Гемстергейс пише про єдність Універсуму, досягнути яку можна за допомогою «морального органу», іншими словами, через любов. Адекватно висловити цю єдність мова науки неспроможна. Моральний орган для досягнення вищої єдності виражає себе через поезію, яка внаслідок цього набуває винятково важливого значення; а вдосконалити цей орган допомагає любов.

Безперечно, значні імпульси йшли від філософії Платона, для якого любов була одним із виявів Космосу. В напружених філософських пошуках на рубежі століть Платон і неоплатоніки відігравали важливу роль [115, 587—624]. Одним із перших проповідників платонізму в Німеччині був іще Вінкельман, який мав високий авторитет серед представників усіх німецьких філософсько-естетичних шкіл і напрямів. Відлуння вчення про космічну любов ми знаходимо в знаменитій оді Шиллера «До Радості» і в написаному таким самим розміром вірші Гельдерліна «Гімн любові».

Гемстергейс учив, що філософування — це не описування явищ і сутностей, а акт прориву у вищу сферу. Ця максима Гемстергейса вплинула на ставлення Новаліса до власної письменницької праці, яку він також розглядав як шлях формування власної особистості, духовного самовдосконалення. «Я розглядаю своє письменництво як шлях самоосвіти, я вчуся вмінню обдумувати й обробляти думки — це все, чого я прагну» [177, 183].

Від Гемстергейса Новаліс переніс у свою утопію ідею «золотого віку», який постає як єдність реального й ідеального,

окремого й цілого, партикулярного й громадського тощо і перебуває не в минулому, як у греків, а в майбутньому.

Це положення Гемстергейса допомогло Новалісу поглибити свої уявлення про етику, яка не обмежується індивідом, але сягає суспільства. Для нього філософський суб'єкт не просто індивідуальність, а *громадянин світу*. Звідси розуміння високої місії поета: «Ми виконуємо місію: ми покликані до створення землі». «Справжній поет — завжди священик, так само як справжній священик — завжди поет» [179, 134—136]. Ідеальна держава — це поетична держава. Омріяний Новалісом, слідом за Гемстергейсом, «золотий вік» — це «тисячолітнє царство» (Tausendjähriges Reich), коли поезія з'єднає індивіда, державу й Універсум¹⁰⁰.

Утопія Новаліса ґрунтується на діалектичному тричлені. Зі сфери емпіричного (сучасного, об'єктивного тощо) духовний рух іде «всередину» — у сферу ідеального (позначеного первісною гармонією минулого, суб'єктивного тощо), щоб збагатитися в ній і повернутися в новій якості до оновленої сучасності, яка стає вже майбутнім, «тисячолітнім царством» краси й добра. Це стосується як «громадського» стану, так і індивідуальності окремої людини. «Першим кроком стане погляд усередину самого себе, відсторонене споглядання власного Я, — писав Новаліс. — Хто зупиняється на цьому, досягає лише половини мети. Другим кроком мусить бути продуктивний погляд назовні — діяльне, змістовне споглядання зовнішнього світу» [179, 134].

Отже, життя людини в Новаліса — це безперервне прагнення вищої єдності, «золотого віку». Людина в ідеалі — це філософ і громадянин, який говорить мовою поезії. Так філософія і поезія проголошуються основними онтологічними, гносеологічними й етичними принципами. Філософія, мистецтво, творення світу й самотворення особистості тісно пов'язані між собою.

Магічний ідеалізм став основою естетики Новаліса. Художній образ у нього — не просто символ прихованих об'єктивних сутностей або їх алегорія; у художньому образі Новаліс намагається охопити в їх єдності окреме й загальне, одиничне й цілісне, реальне й ідеальне. Новаліс мимоволі сформулював постулат власної естетики, коли писав про фізичні досліди Й. В. Ріттера: «Він хотів зробити доступними розуму всі зовнішні процеси як символи і останні результати внутрішніх процесів» [179, 194].

6. Гельдерлін

Важливий внесок у створення німецької утопії належить Фрідріху Гельдерліну (1770—1843). Своє завдання поета й мислителя він вбачав у тому, щоб «доповнити Канта Платоном» і

цим самим поєднати притаманну новітній німецькій філософії глибину абстрактного із характерною для давніх греків повнотою життєвого¹⁰¹. Цей синтез розуму природи й кохання (Платон) і трансцендентного розуму (Кант) Гельдерлін мислив наближено до веймарських класиків Гете і Шиллера¹⁰².

Важливим елементом утопії Ф. Гельдерліна, який він почерпнув у греків, стала *природа*¹⁰³. Її образ широко представлений в його поезії, прозі й драматургії. Можна припустити, що трагедія «Смерть Емпедокла» була задумана саме як утопічний твір, який мав би оспівувати синтез високої *особистісної* істини з вічною істиною *природи*. Особиста колізія центрального персонажа твору — грецького філософа Емпедокла — полягає в тому, що він не спроможний узгодити дві рівноцінні частини свого єства — духовну й емпіричну. Осягнувши вищу істину, яку втілює для нього природа, Емпедокл, проте, змушений залишатися поза природою; а живучи серед людей, він їм духовно чужий, оскільки саме вище знання віддаляє його від усіх. Тож він вирішує кинутись у жерло Етни, щоб, возз'єднавшись із природою, в момент смерті знайти, нарешті, повноту власного буття. Така колізія, з погляду давньогрецького контексту, виглядає винятковою і рідкісною, бо вся німецька філософсько-естетична традиція розглядала класичну грецьку античність як зразок гармонійного єднання людини й природи. Чи не тут криється одна з причин того, що твір залишився недописаним, бо Гельдерлін не спромігся узгодити зрілу німецьку парадигму античності з цим «штюрмерським» сюжетом?

Як відомо, сюжет трагедії, що була задумана у 1797 р., має реальну історичну основу; але твір характерним чином перегукується з надрукованим у 1790 р. твором Гете «Фауст. Фрагмент». В обох авторів герой — учений у стані духовної кризи, викликаній його неспроможністю поєднати в гармонійній єдності вищі знання і власне емпіричне буття. В обох випадках цей внутрішній розкол штовхає героя до добровільної смерті. Проте Фауст переборює потяг до самогубства і знаходить у собі сили для духовного відродження в колі емпіричного буття, де він, відкинувши геть книжну істину авторитетів, самотійно відкриває цілком нову істину через злиття з природою в акті чуттєво повного життя. Гете омолоджує Фауста, який після цього проживає ще одне життя.

Емпедокл же, прощаючись назавжди із співгромадянами, залишає їм свого учня, юнака Павсанія, який має втілювати у творі образ утопічної гармонії, а саме повноту емпіричного буття в поєднанні з глибиною трансцендентної мудрості. Павсаній розуміє прості людські почуття та інтереси, водночас він причетний і до вищого знання, успадкованого від учителя. Саме йому суджено в повноті земного буття примирити ідеал і реальність, здійснити гармонію піднесеного і буденного.

Гете в другій частині «Фауста» і Гельдерлін у «Смерті Емпедокла», кожен по-своєму, втілили одну думку, згідно з якою повністю реалізувати життєве призначення людини як родо-вої істоти може не окрема людина, а людство як рід. Ця думка вперше була заявлена Кантом в його рецензіях на трактат Гердера «Ідеї до філософії історії людства» (1785) і з того часу набула широкої популярності в німецькій філософії на рубежі 18—19 ст.

У трагедії Гельдерліна прочитується діалог з Кантом і в іншому плані. Кант розглядав свідомість антитетично, а саме як *здоровий глузд* (Verstand), що формує поняття і виступає орієнтиром («законодавцем») у буденному житті, і як *розум* (Vernunft), що формує ідеї і виступає орієнтиром у вищій, трансцендентній сфері життя. Розум формує вищі, «смыслотвірні» ідеї — такі, як воля, краса, істина тощо, без яких життя людини позбавлене сенсу. Між сферою здорового глузду і сферою розуму, за Кантом, існує розрив.

Гельдерлін розглядає цю *абстрактну* антитезу свідомості як смислову парадигму *реальних* відносин між людьми. В його драмі ці дві абстрактні парадигмальні сфери представлені народом з його буденними інтересами та Емпедоклом з його трансцендентними прагненнями. Між народом і філософом — прірва. Правитель Крітій і жрець Гермократ розуміють, що народом легше керувати, коли він заглиблений у повсякденні клопоти і буденні плани, тобто живе цілком у сфері «здорового глузду». Поки є хтось, хто бере на себе функцію вироблення вищих життєвих прагнень, виникає ілюзія, що буденність для решти співгромадян і є справжнім змістом життя. Проте як тільки розривається зв'язок із сферою вищих, трансцендентних прагнень, між народом і його духовними проводирями, — моментально виявляється, що на самій основі буденного (емпіричного) не можна побудувати духовно повноцінного життя. Адже, згідно з філософією Канта, саме у сфері розуму виробляються поняття для сфери здорового глузду. Сам здоровий глузд може тільки користуватися поняттями, а виробляти їх не може. Аналогічно в Гельдерліна в драмі зображено, що в умовах життєвого емпіризму і буденних клопотів не можуть виникнути вищі духовні прагнення, зокрема ідея свободи. Їх можна тільки привнести ззовні. Цю роль внесення в життєву емпірію вищих прагнень і виконує Емпедокл. Так Гельдерлін створює образ внутрішньо розколотого і дисгармонійного «неналежного» буття, який суперечить родовій природі людини.

Немає сумніву, що у своїй драмі Гельдерлін веде діалог із Шиллером. Шиллер антитетично розглядав людську історію. В ній він, слідом за Руссо, протиставив «природу», або радісне, повнокровне і гармонійне існування людини, і «цивілізацію», яка лише ущемляє її природні почуття і прагнення.

Істина, яку знав лише Емпедокл і якої всі агрігентці чекали від нього, полягає у тому, що люди відійшли від природи, втратили наївність і чистоту думок, поетичність уявлень, а натомість відчували страх смерті. Істина в тому, щоб повернутися до повноти природного існування. Але як це зробити?

Як відомо, Шиллер заперечував можливість повернення до первісної повноти і цілісності людського буття в самій *реальності*. Таке можливе лише в *ідеальній* сфері, тобто у сфері мистецтва. Це спонукало Шиллера-естетика винести в поезії на перший план елемент *гри*. Та Гельдерлін відкидав концепцію естетичної гри як шлях усунення протиріччя між емпіричною і розумовою сферами й активно розмірковував над можливостями повернення духовної гармонії в реальності¹⁰⁴. Діалогізуючи з віршем Шиллера «Боги Еллади», Гельдерлін не залишає без уваги жодного його важливого мотиву і створює своєрідну утопію повернення «золотого віку» в реальності; він, на відміну від Шиллера, певен, що, «золотий вік» житиме не «тільки в пісні», не «тільки в казці»¹⁰⁵. Емпедокл змальовує перед здивованими агрігентцями картину повернення віку Сатурна в таких образах:

Wenn dann die glücklichen Saturnustage,
Die neuen, männlichen, gekommen sind,
Dann denkt vergangner Zeit, dann lebt
erwärmt
Am Genius der Väter Sage wieder!
Zum Feste komme, wie vom Frühlingslicht
Emporgesungen, die vergessene
Heroenwelt vom Schattenreich herauf,
Und mit der goldnen Trauerwolke lagre
Erinnrung sich, ihr Freudigen! um euch.

...Когда же
Наступит век Сатурна, новый век,
Счастливое столетие героев, —
Тогда о прошлом вспомните, тогда,
В лучах земного гения согреты,
Сказанья ваших предков возродятся.
Забывтый мир героев, пробужденный
Весенним светом, к вам придет на
праздник
Из сумрачной обители теней.
И вместе с золотою тучей скорби
К вам, радостным, придет
вспоминанье¹⁰⁶.

«Золотий вік», вік Сатурна означає, що людина подолає принизливу буденність свого існування і збагатить свою духовність, коли відчує свою спорідненість з природою.

Поет вносить у своє розуміння природи певний соціальний мотив. Емпедокл говорить агрігентцям, що лише людина, близька до природи, перестає бути рабом, і тоді встановлюється між людьми справжня рівність:

...dann reicht die Hände
Euch wieder, gebt das Wort und teilt
das Gut,
O dann, ihr Lieben, teilet Tat und Ruhm
Wie treue Dioskuren; jeder sei
Wie alle (...)
(...) denn liebend gibt
Der Sterbliche vom Besten, schliesst
und enget
Den Busen ihm die Knechtschaft nicht.

Тогда подайте вновь друг другу руки
И поделите меж собой добро
По справедливости, и труд, и славу,
Как Диоскуры верные; и каждый
Пусть равен всем...
(...) Ведь смертный может
Души своей богатство расточать
С любовью щедрой, если дух его
Не стиснут гнетом рабства.

Цей мотив є цілком логічним у давньогрецькому контексті Гельдерлінової трагедії; та важливо звернути увагу на те, що й Гете у фіналі свого твору приводить Фауста до аналогічних висновків. Останні слова героя звернуті також до народу («мільйонам ми настаним місця тут»), який Фауст уявляє вільним («стихію зборе їх свободний труд»); себе він бачить разом з ним («стою з народом вільним у вільному краю»), а вищою цінністю визнає саме життя і волю («лиш той життя і волі гідний, хто б'ється день у день за них»).

Гете розкриває ще один аспект повернення до природи. Це складний комплекс думок про смерть і релігію. Людина, відірвавшись від природи, відчула страх смерті. Це затьмарило їй земне життя, на відміну від «золотого віку» минулого; адже, як писав Шиллер, тоді, в далекому минулому:

В смертний час ніхто не знав жахання,
Бо кістак за горло не стискав;
Зцілувавши з уст життя дихання,
Геній тихо світоч опускав¹⁰⁷.

Пригасити страх смерті мала релігія. Проте християнська релігія будується на приниженні, дискретидації земного життя. Шлеєрмахер (слідом за Шефтсбері і Руссо) намагався сумістити релігійну віру і цінність самого земного життя людини. Тож зрозуміло, якою важливою уявлялася Гельдерліну проблема природи, що мала б позбавити людину страху смерті і повернути їй сенс справжньої релігії, але не ціною заперечення земного життя, а, навпаки, підносячи його.

Гете у «Фаусті», відвівши героя від самогубства на початку твору, приводить його до гармонійного переходу у сферу фізичного небуття наприкінці поеми. Цей акт поет представляє як духовно повний, пов'язаний з досягненням останніх істин, що наповнює людину новими переживаннями, далекими від тваринного страху смерті, про який писав Шиллер.

ЧАСТИНА II

Утопія у "Фаусті"

Світова війна — це дев'ятий вал. Вона показує всім, а найбільше самозасліпленим, що всі соціальні утопії, побудовані на ізоляції суспільного життя від космічного, — поверхові і недовговічні. Під натиском світових хвиль похитнулись утопії гуманізму, пацифізму, міжнародного соціалізму, анархізму тощо. Не було взято до уваги, що існують глибокі надра землі і неосяжні небесні обшири і зоряні світи... О, звичайно, великі цінності миру, свободи, соціального братерства залишаються поза сумнівом. Але досягнення цих цінностей передбачає перехід від винятково соціологічного світовідчуття до світовідчуття космічного.

М. Бердяєв. Космічне і соціологічне світовідчуття

1. Тема симбіозу суспільства і природи

1

Тема утопії набуває рельєфнішого звучання у «Фаусті-2», де Гете ширше розкриває теми суспільства, історії, політики, культури, а в співвіднесенні з ними — тему покликання людини на землі.

У 4-й дії поет переносить Фауста зі світу міфологічної історії у світ історії політичної. Якщо в попередній, 3-й дії війна Менелая за повторне повернення Гелени проходить далеко на другому плані, а про Троянську війну звучать лише згадки, то тут війна становить центральний зміст дії. Причиною воєнного конфлікту на цей раз стають політичні амбіції Цісаря. Фауст, поступившись доводам Мефістофеля, стає учасником воєнних дій, щоб одержати від Цісаря шматок прибережної землі. Та план Мефістофеля ще підступніший. На цей раз, аби отримати душу Фауста, він хоче спокусити його земною славою і владою.

Отже, в 4-й дії набуває монументального звучання нова тема — земної слави, війни, влади і володіння. Гете акцентує нову тональність задуму багатозначним відсиланням до Біблії. Мефістофель пропонує Фаусту владу і славу у світі, який той щойно оглянув із захмарної висоти, «земні царства і їхні всі

пишноти», як у Євангелії диявол, підійнявши Ісуса на високу гору, пропонує йому безмежну владу над земним світом (див. *Матвій*, 4, 8).

Що становить конкретно-історичну основу дії? Батальний мотив відсутній в народній легенді, та введення його у твір такої узагальнюючої сили, як «Фауст», стає цілком зрозумілим з огляду на час, коли жив Гете. Вся Європа упродовж тридцяти років перебувала у стані «перманентної війни» (Є. В. Тарле). На очах у Гете закінчилося існування Священної Римської імперії германської нації. Війни на зламі століть сприяли формуванню історичної самосвідомості європейської культури.

Безпосереднім приводом для розвитку «батальної» теми в момент написання 4-ї дії можна вважати революційні події у Франції 1830—1831 рр. Із записів Еккермана відомо, що Гете написав цю дію в останню чергу. Він працював над нею протягом усієї першої половини 1831 р. і завершив наприкінці серпня [22, 6 червня 1831]. Гете зображує у «Фаусті» «внутрішню», громадянську війну; це перегукується з подіями революції.

Важливо ще одне — це наполеонівські альянзи в цій дії. Революційні заворушення у Франції поет пов'язував з «егоїзмом молодих людей», які прагнули наслідувати Наполеона. Оскільки така людина, як Наполеон, народиться не скоро, «загинє ще кілька сот тисяч людей, перш ніж світ заспокоїться» [22, 21 березня 1831].

Тема *gloria mundi* зовсім не випадково для Гете була пов'язана з ім'ям Наполеона, про якого поет постійно думав і говорив, починаючи з особистої зустрічі з ним у 1808 р. і особливо впродовж останнього десятиліття свого життя. Про це свідчать численні записи Еккермана і той факт, що на робочому столі поета в останні роки стояв бюст Наполеона. Гете вигадав для 4-ї дії мотив сварки Цісаря з церквою: церква начебто не могла йому пробачити, що він урятував від інквізиції єретика — «нурційського некроманта»; ось чому духовництво підтримало заколотників. Загальновідомий конфлікт Наполеона з католицькою церквою, коли він не зупинився перед репресіями проти орденів і навіть перед арештом папи римського, але після поразки в Росії розсудливо вирішив примиритися з церквою й укласти з папою «другий конкордат». У Німеччині період «конкордатів» розпочався після того, як Наполеон залишив політичну арену. У 4-й дії Цісар ледь не зазнає поразки, але після несподіваної перемоги мириться з Архієпископом. А його намір допомогти Архієпископу побудувати храм на спокутування гріхів викликає в пам'яті Наполеонів конкордат з папою. Наприкінці дії Цісар вражає читача мудrimi державними рішеннями. Багато що в них наводить на думку про Наполеона, наділеного в очах багатьох мислячих європейців 19 ст. харизматичною силою і мудрістю політика. Не виключено, що Гете хотів нагадати про ті політичні й

економічні нововведення Наполеона в німецьких державах, які мали переважно прогресивний характер.

Зрозуміло, не можна стверджувати, що Гете зашифрував саме ці події. Мова йде лише про те, що у складному історичному житті свого часу поет міг почерпнути достатньо матеріалу для широкого символічного плану свого твору.

Наполеон був символом і для Гегеля. Філософ писав, що світовий дух для того, щоб розкрити перед ним, Гегелем, усю важливість даного моменту свого становлення, «матеріалізувався» в особі імператора, коли той проїжджав верхи по вулиці Ерфурта. Епоха пізнього Гете і Гегеля — це час формування *історичного* світорозуміння. Становлення світового духу набувало рис історичного *розвитку*. Поки йшлося про становлення (Шеллінг), можна було оперувати абстрактними категоріями *природи*; але розвиток передбачав уже пильну увагу до життя *суспільства*. В цьому ще одна відмінність нової філософії доби Гегеля від доби Канта — Фіхте — Шеллінга.

Вкажемо на ще одну алюзію. Не можна позбутися думки, що пропозиція Мефістофеля подарувати Фаусту на його вибір «земні царства і їхні всі пишноти» перегукується із змістом знаменитої зустрічі поета й імператора в Ерфурті. Наполеон пропонував Гете переїхати в Париж, обіцяв особисту опіку. Але Гете відхилив пропозицію всевладного диктатора. Одне місце в автобіографічному дописі поета про зустріч допомагає зрозуміти причину відмови. Це ніби мимохідь кинута Наполеоном фраза про «трагедію фатуму»: «А що таке фатум у наші дні? (...) Це політика» [9, 9, 437]. Дійсно, безумовне прагнення Наполеона розглядати людське життя лише як державне існування, а людину — тільки як продукт політики не відповідало поглядам Гете. У похідній бібліотеці Наполеона Біблія і Коран лежали в ящику з етикеткою «Політика». Німецька філософська традиція, з'ясовуючи *суспільний* статус людини, ніколи не відривала її від *природи*, прагнучи, навпаки, всіляко обґрунтувати цей симбіоз скінченного і нескінченного як фундаментальний.

2

Образ Цісаря у 4-й дії суттєво змінився порівняно з 1-ю дією, де він поставав перед читачем як любитель пишних свят і поціновувач жіночої краси (це відповідало народній легенді). В результаті через бажання «поєднувати правління з насолодами» він потрапив у складне становище. У країні розвалилися всі відносини і спалахнули міжусобиці. Почали мріяти про іншого правителя, який би встановив мир. Духівництво відсахнулося від Цісаря, бо не могло пробачити його покровительства єретикові. Почалася війна.

Тепер для Цісаря настав вирішальний момент. Його охопила жадоба воєнних подвигів, і він хоче самотійно, у двобої з суперником, відстояти свою владу («Завжди по небезпеці я

скучав (...) / Свою колишню здержливість байдужу / Я славним ділом нині надолужу»). Втручання Мефістофеля ледь не призвело Цісаря до поразки у вирішальній битві.

Однак перемога Цісаря виявляється не випадковою. Адже він відкрив для себе вищу мудрість правління, про що свідчить кінець дії («У шатрі самозванця»). Тут він постає як мудрий і гуманний правитель. З одного боку, ми знаходимо в його словах відгук народних уявлень про ідеального монарха, і в цьому сенсі сцена вписується в стилістичні канони народної легенди¹⁰⁸. Так, він віддає належне звитязі й мужності, справедливо наділяє всіх нагородами, засуджує «одвічні звади», проголошує достаток, навіть з гастрономічними надмірностями і не без розкошів («А перед учтою мені дозволиш потім / Подать тобі води у тазі щирозлогім / І персні потримать; ти руки освіжиш...»), а також привітність і гостинність.

Проте ми знаходимо тут також інші, вельми серйозні думки. В дусі освіченого монарха, Цісар дарує можновладним князям щось на зразок федеративного суверенітету — з автономним судом, правом стягнення мита, карбування монети, акцизного збору, податків на дороги, із даруванням монополій. Та головне, дає князям право вільного обрання нового цісаря. Турбуючись про цілісність земель та єдність держави, вводить право майорату — наслідування за правом старшинства¹⁰⁹. Багато що нагадує тут середньовічне Магдебурзьке право, яке мало рідне місто поета Франкфурт-на-Майні.

Ця «конституція» — лише одне з виявлень «соціальної» теми у творі. Думки Гете про справедливий суспільний лад передують темі «культуротворчої» діяльності Фауста в наступній дії. Та з темою розбудови нового життя пов'язана ще одна — тема храму, який хоче спорудити Архієпископ, щоб увічнити перемогу не лише над Самозванцем, а й над нечистою силою (природою).

Архієпископ просить віддати церкві під монастир місця, де буяла диявольська сила: «Ліси навколишні, що ген у далі мріють, / Гірські пасовиська, що буйно зеленіють, / Озера рібнії, і ріки, і струмки (...) / Й долину всю даруй обителі священній». Він просить на спорудження храму «частку здобичі» і чимало коштовностей з державної скарбниці, та ще: «щоб люди приставляли нам камінь, дерево та інші матер'яли». Та ще просить із подарованого Фаустові берега моря «на святиню усі повинності, і чинш, і десятину» («Verleihst du reinig nicht der hohen Kirchenstelle / Auch dort den Zehnten, Zins und Gabeln und Gefälle»). Цим він виводить Цісаря з себе: «Але ж бо землю ту ще море покрива!»

Хоча Фауст, на відміну від Мефістофеля, не бере активної участі у воєнних діях, усе, що тут відбувається, безпосередньо співвіднесене з наміром Фауста «владу мати, володінь», щоб досягти задоволення в реальній дійсності. Спочатку

Мефістофель хоче звабити його безтурботним і розкішним життям володаря у власній столиці, де б «натовп криками гучними / Тебе захоплено вітав». Та народна хвала не може захопити Фауста, оскільки й до самого народу Фауст ставиться скептично, вважаючи, що чим більше піклуєшся про його добробут і освіту, тим вірніше виховуєш бунтівників:

Das kann mich nicht zufriedenstellen!	Е, ні, то витівка пуста!
Man freut sich, dass das Volk sich mehrt,	Годуй народ, учи, виховуй,
Nach seiner Art behäglich nährt,	Держи його в теплі, в добрі,
Sogar sich bildet, sich belehrt,	На дяку все ж не розраховуй;
Und man erzieht sich nur Rebellen.	Ледь що — бунтар на бунтарі.

Фауст відхиляє план Мефістофеля побудувати собі в передмісті «дворець розкішний і препишний»; «у затишку там не один домок / Ховав би найпрекрасніших жінок»¹¹⁰.

Фауст бачить себе не в ролі всесильного вершителя людських доль, який не відмовляє собі в задоволенні *егоїстичних* бажань у насолодах, як Сарданапал; він хоче влади не заради особистої слави і самозаспокоєння, а заради важких звершень:

Herrschaft gewinn ich, Eigentum!	Я влади прагну, володінь.
Die Tat ist alles; nichts der Rum.	Діла — це суть; а слава — тінь.

В розумінні Фауста, володар — це господар своєї волі, а не раб насолод; влада — це вияв внутрішньої волі, духовності:

... Wer befehlen soll,	... Хто тримає владу,
Muss im Befehlen Seligkeit empfinden.	Ії саму хай має за відряду,
Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,	Хай у собі високий дух плека,
Doch was er will, es darf's kein Mensch	Що не збагне ані душа людська.
ergründen.	
Was er den Treuesten in das Ohr geraunt,	Найближчим тільки задум свій з'ясує, —
Es ist getan, und alle Welt erstaunt.	Звершилося, і цілий світ дивує.
So wird er stets der Allerhöchste sein,	Так буде він найвищий над всіма...
Der Würdigste (...)	

Тут устами Фауста сам автор виражає нове розуміння особистості володаря, в якому немає нічого від ренесансного деспота, а вгадуються риси романтичної одержимості, духовної самодостатності, геніальності, навіть «демонізму», який поет визначав як те, «що не можуть осягнути ні здоровий глузд, ні розум». Наполеон саме «був демонічний, як ніхто інший» [22, 2 березня 1831]. Для нього, за словами Гете, влада була тим самим, що музичний інструмент для великого артиста [147, 84]. Але слова Фауста можуть бути також пам'ятником правлінню герцога Карла Августа, який завжди лишався для Гете зразковим правителем.

3

Тема війни посідає у творі Гете на диво помітне місце. У «Фаусті-1» виведено Валентина, брата Маргарити. Війна, грубе солдатське ремесло відбилися в рисах його характеру та поведінки. У нього, любителя нехитрих солдатських розваг і завсідника шинків, існують свої поняття про мораль; вони до-

силь прості і пов'язані із схвальною громадською думкою. Валентин пишається бездоганною репутацією сестри. Коли він дізнався від сусідів про сумнівні стосунки Маргарити з Фаустом, то з'являється, щоб помститися спокуснику. Із солдатською рішучістю він кидається зі шпагою на Фауста і, вже смертельно поранений, звинувачує Гретхен у розпусності грубими солдатськими словами. Валентин гине, захищаючи репутацію сестри і чесне ім'я своєї сім'ї.

У 2-й дії «Фауста-2» тему війни починає похмурий монолог чаклунки Еріхто про жорстоку битву Цезаря з Помпеем, що «буде, знать, до віку повторятись», — приклад того, як людина хоче опанувати свою долю, над якою вона не владна («хоч сам не владний над своєю долею»).

У 3-й дії воєнна тема пов'язується з помстою за ображену гордість і захистом родинної честі. Повернувши Гелену з Трої, Менелай роз'ятрює в ній почуття провини за скоєне і страх перед неминучою карою. Сам аргоський цар зображений (словами Мефістофеля) як грубий солдафон і звичайнісінький морський розбійник. Дізнавшись про нове викрадення Гелени, він іде штурмувати замок Фауста, і тепер Фауст приречений на воєнні турботи та клопоти, що не залишають часу для милування високою красою. Він тікає від війни на лоно природи і разом з Геленою поринає в чарівну самотність, покинувши фортецю і гарнізон на милість войовничого Менелая.

У 4-й дії перед нами розгортається вже ціла картина воєнних дій. Причиною стала надмірна пристрасть імператора до розваг і, як наслідок цього, занедбання держави.

Нарешті, у 5-й дії Мефістофель займається морським розбоєм, звозячи в дім Фауста награбовані скарби («Війна, торгівля і розбій — / Одне сукно, троякий крій»).

Воєнна тема у творі неначе покликана підтримати справедливості скептичного ставлення Фауста до тих «благ», які пропонував йому Мефістофель. Адже в основі всіх змальованих конфліктів лежать *афекти* збудженого самолюбства — зневажені гордість, честь і право власника, надмірний потяг до несправжніх цінностей, жадоба особистої слави (Цісар: «Завжди по небезпеці я скучав (...) / Я грав у кільце, а про турніри снів...»), багатства та володіння ним. Порівняймо:

Doch hast du Speise, die nicht sättig, hast
Du rotes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, dir in der Hand
zerrinnt,

Ein Spiel, bei dem mann nie gewinnt,

Das Mädchen, das an meiner Brust
Mit Äugeln schon dem Nachbar sich
verbindet,

Die Ehre schöne Götterlust,
Die, wie ein Meteor, verschwindet?

Є в тебе їжа — в ній нема поживи;
Є в тебе злото — та воно рухливе,
Із рук виприскуює як стій.

Покажеш гру — в ній виграти
неможливо.

Даси коханку — а вона, зрадлива,
З моїх обіймів іншому морга;

Є в тебе честь і слава дорога —
Мов метеор вона щезає...

Поет ніколи не відносить афектів, що погрожують ворожнечею та насильством, до шляхетних переживань. Він змальовує війну як напрочуд *грубе* заняття, що накладає негативний відбиток на характер людини. Війна несумісна з красою. Тут ми помічаємо відкрито полемічну незгоду Гете з добре відомою тоді позицією Канта, викладеною в його трактаті «Про вічний мир» (1796). Філософ писав, що «війна базується на вимогах честолобства і проявів доблесті; тому часто причина війни полягає у прагненні прославитись» [89, 2, 110]. Та ось Цісарю (4-та дія), який мав про доблесть, так і не вдається її виявити; а химерна битва в міжгір'ї та мародерство Хапая і Підбирайки рішуче спростовують погляд на війну як на куртуазний вчинок. Знаменитий античний герой Менелай не випадково зовсім *дегероїзований* у поета. Не випадкове й те, що у всьому великому творі Гете зовсім не знайшлося місця для *героїчної* міфологічної теми. Доба Наполеона виробила нове ставлення до війни. Не тільки величезні масштаби мародерства французької армії у завойованих країнах, а й насамперед грабунок і масовий вивіз культурних цінностей стали її новим словом¹¹¹. У літературному світі трохи раніше за Гете однозначно висловив своє негативне ставлення до війни Гофман, коли у «Фантазіях у манері Ж. Калло» звернувся до творчості художника 17 ст., який дегероїзував війну в серії мідьоритів «Великі і малі лихоліття війни».

Хоч якою актуальною була в наполеонівську епоху і довго ще після неї проблема війни, гадаємо, для Гете мав значення не один лише аспект злободенності. Значення образів війни в контексті художнього цілого набагато складніше. Ми можемо відмітити спорідненість тем війни і природи. Ще Кант порівняв життя суспільства й природи тим, що акцентував універсально позитивну роль *антагонізму* в розвитку того й іншого. Ця думка була близькою поету, бо відповідала його погляду на природу як на таку повноту, що включає в себе *суперечливу багатоманітність*.

Кант писав: «Засіб, який використовує природа для того, щоб розвинути всі здібності людей, — це антагонізм у суспільстві. Він супроводжує перші справжні кроки від дикості до культури, яка власне й полягає у суспільній цінності людини» [89, 2, 22]. У суспільстві «людські схильності виявляються якнайкраще; вони подібні до дерев у лісі, які, саме тому, що кожне з них намагається відняти в іншого повітря і сонце, примушують одне одного шукати цих благ усе вище і вище і завдяки цьому виростають гарними і прямими; тоді ж як дерева, що ростуть на волі, окремо одне від одного, простягають своє гілля як прийдеться і тому часто ростуть потворними і кривими» [89, 2, 24].

Але це мета *природи* стосовно людини як «природної істоти». Так само й *розум* прагне через антагонізм дійти своєї ме-

ти відносно людини — вже як «розумної істоти». Кант наполягав на позитивній ролі війни як засобу для створення умов «майбутнього великого державного об'єднання» [89, 2, 29; 31] і, нарешті, «вічного миру як кінцевої мети» [89, 2, 111]. Без сумніву, ці міркування Канта проливають світло на фінал 4-ї дії, де Цісар постає вже зовсім іншим — мудрим володарем, який встановлює у своїх землях мир і дарує князям постанови, спрямовані на зміцнення державної єдності.

Антагонізм, на думку Канта, виявляє свою універсальну силу і стосовно окремої людини, тому що примушує її «з головою зануритись у роботу» [89, 2, 23]. Ущемляючи інтереси окремої особи, антагонізм спонукає її до активного опору і як результат — до самовдосконалення. Відтак стає зрозумілим, чому Фауст мусів перетерпіти війну як природний і суспільний катаклізм на шляху свого внутрішнього вдосконалення. Це тернистий шлях крізь внутрішні протиріччя, які притаманні самій реальності — природі чи суспільству. І найбільш доречними є знову слова Канта: «Тут зовсім ні до чого злий дух, який, мовляв, утручається у чудову будівлю, споруджену Творцем, чи псує її із заздрощів» [89, 2, 23].

4

Тема війни поєднується у 4-й дії з темою *природи*. Гете завжди був поетично щедрим у розгортанні образів природи й уникав однозначності в її розумінні. Його сприйняття природи таїть у собі щось несподіване. Так і тут. Адже, по суті, перед нами баталія, в якій активно діють сили природи. Неначе гротескно-міфологічний світ класичної Вальпуржиної ночі перенісся сюди.

Диспозиція військ Цісаря та його супротивника вельми незвичайна для вирішальної битви — в долині поміж двох гір. Тут же знаходиться узгір'я, яке колись було дном пекла; до його бурхливого утворення причетний Мефістофель, про що він з гордістю розповідає Фаусту.

Отже, місцевість оповита таємничістю і чарами, людина виглядає тут чужою, випадково закинутою сюди істотою. Наявний певний бароковий мотив тендітності й марності людського дерзання на тлі величної і грізної природи. Якими мізерними постають, порівняно з природними катаклізмами, колізії людських доль, двобої лицарської честі (Цісар посилає виклик Самозванцю, але одержує презирливу відмову)!

Фауст рекомендує себе Цісарю як посланця «нурційського мага», якому підвладні таємниці природи. В гірських ущелинах живуть духи, які «начитані в святім письмі природи». З-під їхніх чутливих пальців виходять химерні прозорі образи, що їх вони одержують з тонких випаровувань благородних металів, і в мовчазному кристалі вони читають майбутнє. Невичерпною є енергія гір. Попи грубо називають чаклунством те, що

є незвіданими силами природи. Йому, Фаусту, належить привести в рух ці сили.

І ось з неба лунає моторошний гук сурми (furchtbarer Posaunenschall), і вся природа грізно змінюється:

Der Horizont hat sich verdunkelt,
Nur hie und da bedeutend funkelt
Ein roter, ahnungsvoller Schein;
Schon blutig blinken die Gewehre,
Der Fels, der Wald, die Atmosphäre,
Der ganze Himmel mischt sich ein.

Вже затьмарився вколо обрій,
Лиш де-не-де грізний, недобрий
Червоний сполох спалахне;
Кривавим блиском зброя грає;
Ліс, гори, небо — все вступає
У це побоїще жахне.

У білому мареві битви — неясні і фантастичні силуети воїнів, їхня зброя і кінці списів світяться магічними вогниками; а в небі орел у лютому двобої перемагає фантастичного грифа, віщуючи перемогу Цісаря. Проте Самозванець тіснить армію Цісаря. Тоді, за наказом Мефістофеля, німфи гірського озера створюють видимість повені. І ось «вода вже проступає тут і там; / І де були сухі і голі скали, / Джерела бистрі буйно бити стали». Нестримні потоки води ллються на противника. Тепер усе залежить від майстерності підземних карликів-ковалів, які вміють викресувати сліпучі іскри з каменю й металу. Спадає темрява, і армія Самозванця, зовсім спантелена химерними вогнями, що сиплються з неба і звиваються з-під ніг. І над усім бойовиськом розлігся «несвітський гук» (Schreckgetön). Нарешті перемога за Цісарем!¹¹²

Перед нами незвичайний образ війни. В ньому примхливо представлені політичні амбіції і втручання нелюдських сил, людська доцільність і непередбачені випадковості, ясні наміри і позірنا видимість. Перемога виявляється результатом випадковості і незбагненого збігу обставин (допомога Мефістофеля!). Війна розпалює ниці людські бажання і пристрасті: зухвалість і грубу силу, розбій і грабіжництво, прагнення збагатитися (Троє Дужих); можновладці використовують їх для досягнення вищих політичних цілей¹¹³. Різні наміри переплітаються, утворюючи не завжди узгоджений, погано диференційований рух, що врешті-решт приводить до кінцевого результату. І в цьому війна подібна до природної стихії, де кінцева доцільність, що постає перед очима спостерігача, також є результатом невпорядкованого руху.

Війна може привести і до позитивного результату — до встановлення справедливого порядку, що, зокрема, демонструє своїми постановами Цісар. Та війна служить дрібному, розбійницькому збагаченню — так Хапай і Підбирайка намагалися пожитися за рахунок цісарської скарбниці в шатрі Самозванця. Служить вона і масштабній наживі, пов'язаній з визискуванням, — так Архієпископ вимагає, щоб народ безплатно будував храм. Війна уможливлює також здійснення інших, «побічних» намірів і навіть високих планів, далеких від цілей війни, — так Фауст одержує в нагороду приморську міліну. Всі ці відтінки війни розкриває 4-та дія.

Отже, тут першообразом війни виступає *природа* з такими її рисами, як непередбачуваність, нестриманість, некерованість, різноманітність, масштабність і навіть *демонізм*¹¹⁴.

Цей образ, очевидно, виношувався багато років. Ми маємо кілька важливих свідчень. Одне з них — висловлювання поета в листі до Шиллера ще 1802 р. Тоді Гете був захоплений книжкою про царювання Луї XVI, монарха, відомого безвіллям і непередбачуваністю своїх дій. Життя французького суспільства в цей період постало перед Гете у вигляді руху, де дуже незначну роль відігравала людська воля, а історія була полишена сама на себе некерованою. «В цілому — це грандіозна картина струмків і потоків, що з природною неминучістю струмують назустріч одне одному з різних вершин та низин і врешті-решт спричиняють розлив великої ріки і повінь, в якій гинуть як ті, хто передбачав її, так і ті, хто навіть не здогадувався про неї. У цій жахливій емпірії хазяйнує сама лише природа, і тут немає нічого, що нам, філософам, так хотілося б називати свободою». Вражає текстуальний збіг з картиною фантастичних водоспадів у горах, що знищують армію Самозванця в 4-й дії. Проте тоді Гете вважав, що приборкати і скерувати сліпий рух історії (природи) в потрібне річище під силу окремим видатним особистостям, зокрема таким, як Наполеон: «Почекаймо, чи не потішить нас у майбутньому особистість Бонапарта цим прекрасним і величним явищем» [21, 2, 376].

Гете наділяв Неполеона демонізмом, як, безперечно, й іншого завойовника — Тамерлана. Через 15 років, відгукуючись у «Західно-східному дивані» на поразку Наполеона в Росії («Зима і Тимур»), Гете ще раз зіставив історію (війну) і природу. Демонізм Тамерлана можна порівняти лише з демонізмом природи. Поразка завойовника — це не тривіальний крах особистих амбіцій; у чомусь вона навіть почесна:

Mars! Du bist's! Ich bin Saturnus,
Übeltätige Gestirne,
Im Verein die schrecklichsten.

Я — Сатурн, ти — Марс, а разом
У зловісницьке сузір'я
Об'єднались ми з тобою.¹¹⁵

К. Ясперс, аналізуючи поняття демонічного у Гете, бачив його сутність у «незбагненності»; воно в поета «рухається суперечливо і не може бути підведене під поняття» [182, 480]. Ідею демонізму розробляв і С. Кіркегор, який, на відміну від Гете, розумів його не як зовнішню щодо людини силу, а як притаманну самій особистості властивість встановлювати емоційно наповнений зв'язок з трансцендентним: «Демонічною є кожна індивідуальність, яка без опосередкованих визначень (...), тільки через посередництво самої себе перебуває у відносинах з ідеєю (...) Якщо ця ідея — зло, то вона демонічна у вузькому сенсі слова» [182, 480]. В розумінні Ясперса, демонізм Кіркегора — це своєрідний високий етап становлення особистості, хоча й закритий для рефлексії самої

особистості. «Демонічне як уперта воля, спрямована на власну випадкову буттєвість, є відчайдушним бажанням бути самим собою, — пояснює Ясперс думку Кіркегора. — Але ця демонічна воля, хоча й потенційована свідомістю, в дійсності не може стати прозорою для себе, вона може існувати лише в темряві» [182, 481]. Ясперс знаходить в демонічному Кіркегора трагічне і навіть руйнівне для особистості начало [182, 482]. Гете, роз'яснюючи поняття демонічного, ніде не пов'язує з ним свого Фауста. Проте міркування Кіркегора, очевидно, інспіровані саме «Фаустом». Адже Фауст дійсно пов'язує своє особистісне самовизначення з досягненням недосяжного, яке він не може уявити навіть у загальних рисах. Фауст завжди перебуває у «відносинах з ідеєю», тобто його прагнення носять максималістський характер; при цьому він знаходить початковий імпульс у самому собі, навіть ціною трагічної самотності серед людей.

Підіб'ємо деякі підсумки. Якщо на початку 1800-х років, ще до окупації Наполеоном Німеччини, Гете вважав, що видатній («демонічній») особистості під силу опанувати історію і спрямувати її в потрібне річище, то в середині 1810-х років це переконання похитнулося; нарешті, у «Фаусті-2» історія, представлена у вигляді громадянської війни, прямо була отожднєна поетом з «демонічною» природою, де позитивний політичний результат може бути досягнутий хіба що волею випадковості. Але цим самим розгляд історії переноситься зовсім в іншу площину. Подібно природі, історія постає як *виклик* особистій свободі, а особисте дерзання — не як інтеграція в історію, а як подолання її, немов межі, того, що відмежовує *Я*.

Таким чином, батальна 4-та дія — це не просто філософсько-поетична рефлексія з приводу історичних катаклізмів свого часу; тут поет виходить на проблему вільної волі, яка може утвердити себе, лише коли відповідає на виклик історичного моменту або природи і сама кидає виклик історії чи природі.

5

Для того щоб увиразнити *трансцендентний* характер перетворювальної діяльності Фауста («виклик» природі), Гете вводить у 4-й дії ще двох «будівничих». Цісар будує державу, маючи на меті громадський порядок, політичну необхідність та економічну доцільність. Архієпископ зводить храм та будує монастир для того, щоб замолювати гріхи політиків і громадян держави. І політик, і церковник дивляться на людину лише як на *знаряддя* для досягнення мети, що виходить за межі самої людини. На відміну від них, творчі поривання Фауста відповідають головному постулату кантівської етики: людина, з точки зору найвищого призначення природи, — не засіб, а *сама мета*. Завдання розвитку людини в добу Канта вбачали

не стільки в розбудові держави¹¹⁶ чи церкви, скільки в удосконаленні самої людини в тому плані, щоб поставити загальнолюдські (духовні) цінності вище за будь-які національно-расові, державні чи конфесійно-релігійні.

Гете показує, що інтереси церкви невіддільні від держави, бо держава включає в свою основу — як передумову благочестя — певне моральне зло, як це було розкрито Мандевілем в його «Байці про бджіл». Тож не випадково Архієпископ займає ще й світську посаду канцлера при Цісарі. Він збирається брати податок навіть із ще не осушених земель, тобто фактично з *душевного пориву* Фауста. Таким чином, офіційна церква тут трактується як своєрідний придаток до держави, що було загальним місцем просвітницької думки. Офіційній церкві Просвітництво протиставляло ідею «природної релігії», коли людина уявлялася *безпосередньо* пов'язаною з вищим буттям¹¹⁷. Образ релігійного почуття як трансцендентного переживання і вираження найвищої духовної сутності людини, *безвідносно* до церковної обрядності, Гете представив у символічній формі в заключній сцені вознесіння душі Фауста до Емпіреїв. Зображені тут святі відлюдники перебувають на схилах гір, там, де «вгору здіймають дух обрії чисті» («Hier ist die Aussicht frei, / Der Geist erhoben»), і цим вони неначе символізують нерозривну єдність релігії з природою, цілком у дусі гетевського пантеїзму.

Таким чином, Фауст, як творець, буде не державу і не храм; призначення цієї будови — поза політикою та релігією. Це — возвеличення людини як такої. Фауст (а разом з ним і Гете) спираються на постулат *абсолютної цінності людини*. Будівельна діяльність Фауста насамперед возвеличує *його самого*. Він реалізує свою нескінченну сутність у скінченному; його будівництво неначе опредмечує його вічний потяг до *свободи* — до духовної повноти власного буття.

Усе створене ним Фауст передає людям як естафету *культури*, спрямовану в нескінченність. На відміну від держави і церкви, суть та форми яких зазнають безперервних історичних змін і значною мірою залежать від завдань скінченного (буденного) світу, цілі культури — як феномена духовного буття людини — перебувають у сфері *нескінченного*. Розгляньмо це детальніше.

2. Проблема «прекрасної миті»

1

Фауст приймає виклик природи і хоче вступити у змагання з її деструктивними силами. Він сприймає чергування припливу і відпливу в морі як якийсь ірраціональний круговорот, без руху вперед, без смислу і мети. Він прагне утвердити себе через підкорення сліпої стихії, грубої і впертої сили води, словом, *природи нетворчої*.

внішнього світу, Фіхте пов'язував пізнання з процесом формування власного Я. Отже, пізнання в нього тотожне не просто з самопізнанням, а з *самоформуванням* суб'єкта діяльності. Діяльнісне начало виявлялося у тому, що мисляче Я, заради самовідчуття власної екзистенції (декартівський підхід), мусить постійно ставити перед собою межу (*Не-Я*) з тим, щоб постійно долати її в мисленні. Постійне висування *Не-Я* постає як необхідна умова для існування Я.

Перед нами не просто одна з тих метафізичних абстракцій, яких сторонився Гете. Ці ідеї мали вихід у суспільне мислення, зокрема були покладені самим Фіхте в основу його патріотичних «Промов до німецької нації» під час наполеонівської навали. Та головне, що фіхтеанство суттєво вплинуло на розвиток ідеї *історизму*. З цього погляду, історія окремої людини чи суспільства — це послідовне і невпинне додання «меж», представлених у вигляді різних вірувань і світоглядів [53, 218—219]. Фіхтеанство уможливило осмислення мистецтва як історичного процесу. Встановивши самоцінність кожної історико-культурної доби, романтики визнали тим самим неминучу необхідність подальшого додання її основ. На відміну від Вінкельмана, який знаходив в античному мистецтві вічний зразок художнього бачення світу, Август Вільгельм Шлегель у своїх лекціях застосовував історичний підхід і переконливо довів, що мистецтво не може зупинятися на якомусь ідеальному «зразку для наслідування» без небезпечного ризику стагнації і навіть самознищення. Суть мистецтва — постійне естетичне додання досягнутого як фіхтеанської «межі», постійна відповідь на «виклик».

Як бачимо, фіхтеанство містило в собі передумови полеміки з Гегелем, який розглядав історію як фатальне розгортання «світового духу», що не рахується з індивідуальною волею людини, а використовує її лише як своє знаряддя. Та в розумінні Фіхте і А. В. Шлегеля, рушійні сили, навпаки, перебувають не поза суб'єктом, а *в ньому самому*. Людина не пасивно підкоряється зовнішнім фатальним силам, а сама, власною волею, у глибинах власного Я формує імпульси своєї діяльності. Якщо, за Гегелем, історичний процес, реалізувавши людську волю, відкидає її як непотрібну, то, за Фіхте і А. В. Шлегелем, історія — це шлях безкінечного самоствердження особистості.

Неспокійні історичні події підігривали в німецькій філософії полеміку щодо розуміння історії. Гете не міг пройти повз неї. Його поетична концепція близька позиції Фіхте — Шлегеля. Сам Фауст постає як джерело власного внутрішнього самовизначення через діяльність. Він постійно висуває перед собою нову «межу», яку має подолати. Зупинитися у своїх прагненнях, задовольнитися досягнутим він не може без небезпеки втратити себе як особистість. Вільна воля, в акті якої

лише й спроможне виявити себе *Я*, може задовольнитися тільки *нескінченним*. З погляду фіхтеанства, «зупинити мить» принципово неможливо, тож усі спроби Мефістофеля захопити Фауста *скінченням* приречені на поразку.

За глибоким спостереженням сучасного дослідника, Фіхте «розуміє волю не як зміну зовнішніх обставин, а як переродження *внутрішньої* сутності людини, яке є результатом її *власного* внутрішнього діяння. Перше вільне діяння людини — це її народження в дусі. До акту самопізнання людина виступала як *природна* істота, яка залежить від зовнішнього світу; в цьому акті і завдяки йому вона усвідомлює себе як істота вільна, тобто залежна тільки *від самої себе*» [53, 211]. Ця позиція Фіхте узгоджується з наведеним нами раніше постулатом Шиллера, згідно з яким одинична людина і весь рід у своєму розвитку мають подолати свою залежність від «своєї природи» і підпорядкувати її собі «в моральному стані» [174, 271], що означало кантівською мовою — в дії¹⁹.

Отже, Гете ставить свого Фауста перед новою «межею»: тепер це *природа*. Шиллерівсько-фіхтевське подолання залежності суб'єкта від природи в собі («свого природного стану») розкривається тут в поетичній формі як змагання людського духу з природою, що обмежує й ущемляє свободу духовного дерзання.

2

В останній дії «Фауста» розкривається несподіваний, *трагічний* бік фіхтеанського самопізнання як самотворення. Здійснюючи нескінченне розгортання свого *Я*, фіхтеанський суб'єкт ризикує переступити через *моральну* «межу», втілену в *Не-Я*. Фауст опиняється перед трагічною необхідністю переступити через цю межу, і це приводить його до відкриття *нової істини*.

У 5-й дії Фауст постає перед читачем уже зовсім старою людиною («im höchsten Alter»). Отже, відтоді, як він брав участь у війні Цісаря (4-та дія), минуло багато часу. Фауст давно здійснив своє індивідуалістичне поривання приборкати безплідні й руйнівні сили природи. Потім його захопила інша мета. Побудувавши дамбу й осушивши прибережну смугу землі, він заходився споруджувати на них квітучі поселення. На це пішло багато років. Плани Фауста віднині пов'язані з суспільством:

Das euch grimmig missgehandelt,
Wog' auf Woge, schäumend wild,
Seht als Garten Ihr behandelt,
Seht als paradiesisch Bild (...)
Schau' grünend Wies an Wiese,
Anger, Garten, Dorf und Wald.

...Там, де хвилі
Грізно били з краю в край,
Там сади вже посадили,
Нарядили справжній рай...
Глянь — навкруг сади, городи,
Ниви, села, хутори...

Після того як Фауст задовольнив своє романтичне поривання, настала самозаспокоєнність. Здається, здійснився план

Мефістофеля захопити Фауста світовим пануванням. Тепер кораблі Фауста перетинають моря, доставляючи йому багатства з усіх кінців світу:

So sprich, dass hier, hier vom Palast
Dein Arm die ganze Welt umfasst.

Тут у палаці ти сидиш
І цілий світ в руках держиш.

Сам Мефістофель доклав чимало зусиль, аби допомогти Фаустові утвердитися в ролі володаря. Без його чаклунства не вдалося б перетворити безплідні землі («Вдень, бувало, дарма праця, / Як ті люди не пихтять; / А вночі вогні іскряться, / Вранці глянь: готова гать!»). На думку Мефістофеля, можна виправдати будь-який, навіть злочинний засіб, що веде до володіння і влади. Тому він віддає наказ Трьом Дужим спалити хатину Філемона і Бавкиди, які не хотіли добровільно переселитися в інше місце і цим заважали «будівничим» планам Фауста. Старе подружжя відмовляється залишити будинок і гине у вогні. Цього разу Фауст пізнає трагічну антиномію влади: неможливо водночас бути абсолютним володарем і зберігати моральну чистоту дій.

Ця колізія подібним чином втілена в «Емілії Галотті» Лессінга, улюбленому творі юного Гете. Маріселлі, догідливий камергер принца Гонзага, своєю безпринципністю і цинізмом нагадує Мефістофеля. Заради задоволення примх принца він готовий застосувати будь-які засоби. Виконуючи волю Гонзага, легковажно закоханого в Емілію, Маріселлі вбиває її нареченого, розладнує вінчання, а її привозить у палац як «живий товар» для свого сеньйора. Емілія приймає смерть від удару кинджалом. Побачивши несподіваний, трагічний наслідок своєї примхи, Гонзаго жахається і проганяє камергера: «Невже не досить того нещастя, що державці — люди, навіщо диаволам удавати з себе їхніх друзів?»¹²⁰

Але й на вершині влади, де тепер перебуває Фауст, знову виявляють себе приховані закономірності явищ, що ніби роблять непотрібною людську свідому волю:

FAUST. Tausch wollt ich, wollte keinen
Raub.

Dem unbesonnenen, wilden
Streich,

Ihm fluch ich (...)

CHORUS. Das alte Wort, das Wort
erschallt:

Gehorche willig der Gewalt!

ФАУСТ. Не гвалту я — міньби хотів.

Кляню я ваш кривавий чин!

(...)

ХОР. Старі слова ізнов збулись:

Ти перед владою хились...¹²¹

Індивідуалістична жадоба до самоствердження («Я все життя не йшов, а гнав / І брав з нальоту кожную насолоду...») приводить Фауста до надмірних життєвих домагань і, як результат, — до неодноразового мимовільного, трагічного порушення моральної межі. Відносини з Гретхен закінчилися, з вини Фауста, трагічно для дівчини; захистити Гелену від покарання Менелая він так і не зміг; життя їхнього з Геленою сина Евфоріона урвалося трагічно.

Подібно до того як Гонзаго в трагічний момент розриває свою залежність від камергера (відплата через докори сумління і початок містеріального шляху до «нового життя» — уже за межами п'єси), так і Фауст осягає трагізм усього пережитого ним раніше і розкаюється у своїх зв'язках з Мефістофелем і всім світом духів:

Noch hab ich mich ins Freie nicht	I досі я не виборовсь на волю.
gekämft.	
Könnt ich Magie von meinem Pfad	Коли б зумів я магію прогнать...
entfernen,	
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch	Людиною і справді бути варт.
zu sein.	

Так Фауст відкриває для себе нову істину: людина сама по собі достатньо сильна, щоб ще довірятися надприродним силам, і тим більше, щоб бачити мету життя за межами реального світу, з яким вона пов'язана природним зв'язком. Він виголошує *монолог прощання з Мефістофелем*, після чого його безпосередні стосунки з дияволом перериваються назавжди:

Nach drüben ist die Aussicht uns	...Шкода мені потойбіч зносить дух...
verrannt...	
Er stehe fest und sehe hier sich um!	Тут твердо стій і пильний зір одкрий!

3

У мить докорінного внутрішнього переродження Фауста настає, нарешті, момент його повного задоволення сутнім, але зовсім не так, як того чекав Мефістофель. Якщо досі Фауст відчував пряму залежність від сил, що перебувають *поза* його особистістю, — Мефістофеля, духів, чарівних примар, то тепер він переживає відчуття повної влади особистості над собою, тобто мить *свободи*¹²².

Діалог Фауста з Турботою в сцені «Опівнічна доба» символізує виправдання душі перед совістю і викликає в пам'яті традиційний для середньовічної літератури містеріальний мотив (порівняймо розмову Августина з Богом-совістю у «Сповіді», розмову Петрарки з Августином-совістю в «Secretum meum» та ін.). Турбота засліплює Фауста в момент його внутрішнього розриву з Мефістофелем. Фауст втрачає зв'язок із зовнішнім світом, але в його владі лишається його *внутрішній світ*. Засліплення — це мотив, узятий з арсеналу давньогрецької трагедії. Так, фіванський цар Едіп, осліпнувши, відкриває для себе внутрішню свободу і прозирає для світу справжніх сутностей. Істина відкривається людині, коли вона пориває зі світом буденних уявлень, що тяжіють над її свідомістю. Пізнавши вищу істину, людина стає вільною, тобто знаходить *себе*. Осліпнувши, Фауст з тим більшою енергією жадає продовження будівних робіт. Його дух ще більше піднісся для діяння. Так здійснюється останній етап його містеріального відродження для Нового життя.

Поетичний задум останніх сцен «Фауста» знову перегукується з думками Фіхте. Найвищою філософ вважав свободу для морального діяння, обравши яку індивід відмовляється від афекту свободи, коли йому уявляються відкритими будь-які можливості і виправданими будь-які життєві зазіхання (такою була для філософа свобода *від* природи, втілена в насолоді сваволею в романтиків). Обравши шлях свободи *для* моральності, людина відмовляється від усіх *інших* можливостей і свідомо обмежує коло своїх діянь. Але, «хоча такий індивід втрачає насолоду, викликану почуттям повної сваволі (...), його свобода — не негативна, а позитивна, бо він утверджує в ній не самого себе і свою могутність, а *щось більше, ніж він сам*, — утверджує об'єктивно добре і справедливе» [53, 133—134].

Фауст дійсно пережив свій «штюрмерський» («mein Leben durchgestürmt») індивідуалізм, «афект свободи», насолоду сваволею (як бачимо, Гете не випадково зробив свого героя тепер зовсім старим):

Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
Und abermals gewünscht und so mit
Macht

Mein Leben durchgestürmt; erst groß
und mächtig,

Nun aber geht es *weise*, geht *bedächtig*.

Я лиш жадав, задовольняв жаду,
І знов бажав, і так, мов у чаду,

По світу мчав бурхливо і бентежно;

Тепер іду *розважно*, *обережно*.

Засліплення має той важливий смисл, що тепер герой пориває зі світом анархічних спокус і життєвої емпірії, зі «свободою *від*» і зосереджується тільки на духовній меті, яка, відповідно до ідей Канта і Фіхте, постає як *творча* мета. Це і є «свобода *для*», свобода як умова власної екзистенції — «Freiheit wie das Leben»:

Allein im Innern leuchtet helles Licht (...)
Dass sich das grösste Werk vollende,
Genügt *ein* Geist für tausend Hände (...)
Das ist der Weisheit letzter Schluss:
Nur der verdient sich Freiheit wie das
Leben,

Der täglich sie erobern muss.

Але не згасла розуму зоря! (...)
Одна душа та рук сто сот
Досягнуть творчості висот! (...)
Ось верх премудрошів земних:
Лиш той життя і волі гідний,

Хто б'ється день у день за них.

Утверджуючи таку свободу, Фауст утверджує «щось більше, ніж він сам», тобто реальне діяння як вищу моральну цінність.

Як можна побачити, Гете в словах Фауста акцентує волю (свободу) (der täglich *sie* erobern muss). Питання про волю (Freiheit) є надзвичайно важливим у концепції не лише останньої дії, а й усього твору. В період завершення роботи над «Фаустом» у німецькій філософії протистояли одне одному два розуміння волі. Одне походило від Канта і було найзмістовніше розроблене Фіхте в плані суб'єктивного ідеалізму, а друге було представлене панлогічною концепцією Гегеля та ірраціональним ученням Шопенгауера. Фаустіанська концепція волі походила від Канта — Фіхте. Прагнення Фауста усвідомити самодостатність власної особистості принципово

суперечить фаталізму Гегеля і Шопенгауера, які проголошували підлеглість особистості «світовому духові» чи «світовій волі» («Weltwille»). Обидва філософи вбачали свободу людини у свідомому визнанні її залежності від цих начал. Значення волі (Wille) полягало у здатності визнати цю залежність. Ми побачили, що в плані образності «Фауста» аналогічним чином Мефістофель намагався фаталістично тяжіти над волею і свободою Фауста.

Фіхте пов'язує свободу не із зовнішніми обставинами, а з внутрішнім індивідом, який постає як результат власного діяння. Мета цього діяння — звільнення свідомості від залежності від зовнішнього світу як початкової природи. Свобода виникає як усвідомлення суб'єктом власної залежності тільки від самого себе, що ми й бачимо в останніх сценах «Фауста».

У заключному монолозі Фауста важливим є також смисл слів «щоденно» й «оволодівати» («*der täglich sie erobern muss*»). Вільна реалізація морального ідеалу людини, її діяльного прагнення має скінченну форму і, з огляду на це, ніколи не збігається з тим, чого вдається досягнути в реальності. «Предметний світ, світ даного — це плід недосконалості, суперечливості самої діяльності, проте ця суперечливість саме й виявляється у Фіхте рушійним чинником, джерелом безупинного поновлення діяльності, що змушена долати скінченність свого продукту і тому не може закінчитися», — пише сучасний дослідник Фіхте [53, 212—213]. Таким чином, ураховуючи фундаментальне положення кантіанства про автономну волю (Wille), ми можемо сказати, що у Гете *свобода постає як усвідомлення індивідом самого себе через безперервність власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки внутрішньому вольовому імпульсу. Тоді, дійсно, індивід мусить оволодівати (erobert muss) свободою в безперервному (täglich, щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності*¹²³.

Але, всебічно використавши весь могутній потенціал фіхтеанського морального імперативу, Гете повертає його в царину кантіанства: діяння поет розуміє *не лише* як важливий акт суб'єктивної свідомості, а і як *предметне* діяння! Адже вища цінність автономної волі, за Кантом, — коли вона долає *реальну* перешкоду. Це відкриття і стало для Фауста «верхом мудрощів земних».

Найвища істина, яку відкрив для себе Фауст, відбивала власні духовні шукання Гете. Найяскравіше про це свідчить вірш «Заповіт давньоперської віри» із «Західно-східного дивану». Вища мудрість відкривається старому смиренникові («dem alten Frommen») у ту мить, коли сяйво небесного трону засліплює його («Aber stieg der Feuerkreis vollendet, / Stand ich als in Finsternis geblendet»). Істина ця — «щоденне виконання важких обов'язків (...) Будьте втішені, що ваші труд і муки

Гете відхилив цей варіант не лише з поетичної, а й з філософської точки зору. Адже виходить, що Фауст задовольнився *скінченням* і тепер йому чужі якісь нові прагнення. Проте це суперечило б кантіансько-фіхтеанському розумінню свободи і волі, оскільки, перебуваючи в полоні скінченного, людина не може біти вільною.

Та головне — в чорновому варіанті («хочу жити серед них») відсутній смисл культури як наступності. Зазначимо, що існувала розбіжність між Гердером і Кантом стосовно наступності культури. Гердер вважав, що поступ можливий «як подальша передача і випадкове нашарування на початкову традицію», тобто поступ культури здійснюється «поза її (людини. — Б. Ш.) волі», але винятково «через настанови і просвіту з боку *інших* сил». Кант, навпаки, вважав, що поступ здійснюється внаслідок «притаманних самій людині здібностей» [89, 2, 83]. Гердер вважав також, що «виховується окрема людина, а не рід» [89, 2, 85—86]. І навпаки, на думку Канта, «природні задатки людини... розвиваються повністю не в індивіді, а в роді», одній людині заради цього треба було б «надто довго жити». Індивід смертний, але рід безсмертний [88, 6, 9; 11]. Цю думку підтримує Фіхте, що видно з таких його слів: «Істинне і розумне життя ми розуміємо так, що особисте життя мусить бути присвячене роду (...) Та (оскільки) життя роду виражається в ідеях (те саме можна сказати і так:) ...мусить бути присвячене ідеям, бо ідеї охоплюють рід як такий і його життя (...) Індивід зовсім не існує... і навпаки, існує тільки рід, бо лише останній можна розглядати як єдино існуючий» [154, 252—253]. Аналізуючи останній монолог Фауста в остаточному варіанті, ми переконуємося, що Гете прийняв позицію Канта — Фіхте¹²⁶.

У зв'язку з цим вважаємо необхідним детальніше розглянути функцію парного образу Філемона і Бавкіді. Гадаємо, він введений не лише для того, щоб розкрити жорстокість Мефістофеля чи недалекоглядність Фауста. Тут існує додатковий відтінок, пов'язаний саме з проблемою роду й індивіда. Ми бачимо тут певну смислову паралель до долі самого Фауста. Не випадково Фауст такий же старий, як і це подружжя. Проте *їхня* старість не має ніякого продовження — ні в особистому житті (вони не мають дітей), ні щодо призначення людського роду як такого. На відміну від Фауста, їх не можна вважати і продовжувачами культури, бо вона ризикувала б закінчитися на тихому, боязкому існуванні таких людей, як вони. Як *міфологічні* істоти, вони втілюють замкнутість на собі і самодостатність існування без виходів за фіхтеанську «межу». Протягом усього міфологічно безкінечного часу в їхньому житті не відбулося ніякого внутрішнього чи зовнішнього зсуву. Їхня старість — це не просто фізична старість, а втілення консерватизму фізичного і духовного єства. Це символ

вічної нерухомої завершеності існування, що не знає ніяких нових паростків, ніякого руху вперед, ніякого *прагнення*. Це така собі «прекрасна мить» щастя, що зупинилася, — різновид того, чим Мефістофель намагався захопити Фауста. Але саме тому, що щастя «зупинилося», воно ризикує бути зруйнованим, що й трапилося, з волі того ж Мефістофеля.

Тут доречно згадати співзвучні творіві Гете міркування Канта про неможливість для людини знайти повне щастя. На думку філософа, щастя для людини — це «цілковите задоволення усіх своїх потреб і схильностей» [89, 1, 116]. Проте природа людини «не така, щоб де-небудь зупинитися і задовольнитися володінням чи насолодою досягнутим» [88, 5, 463]. До того ж, досягнути щастя важко і з іншої причини: адже природа «щадить людину так само мало, як і будь-яку іншу тварину». Коротко кажучи, «за найсприятливішої зовнішньої природи мету її, якби вона й була спрямована на щастя нашого роду, ніколи не можна було б досягти в системі її цілей на землі». Таким чином, робить висновок Кант, не щастя є вищою метою природи стосовно людини. Такою метою є тільки здатність людини взагалі висувати цілі і прагнути до них, навіть якщо вони в принципі недосяжні [88, 5, 464]. Кант писав, що «розвиток (*Hervorbringung*) розумною істотою (своєї) здатності висувати будь-які цілі... — це *культура*» [88, 5, 464].

З цього погляду, близького духу «Фауста», тиха гармонія життя Філемона і Бавкіді свідчить про те, що ці люди дуже далекі від того, щоб ставити собі цілі, а отже, далекі і від культури. Їхнє патріархальне щастя виявляється примарним: дім їхній горить, самі вони гинуть. Існування цієї зворушливої пари закінчується на землі *без сліду*. На місці їхнього згорілого житла побудують щось нове:

Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Mit Jahrhunderten ist hin.

Що голубило тут очі,
Те навіки загуло.

Зазначимо, що Фауст відчуває задоволення саме від того, що все створене ним за життя не кане в Лету («nicht in Äonen untergehn»).

Образ старого подружжя можна сприйняти як схвальний відгук на думку Канта, який вважав, що лише боротьба в умовах *антагонізму* (як важливого закону природи) підтримує людське існування і стимулює розвиток культури. «Всі таланти в умовах життя аркадійських пастухів, тобто в умовах повної одностайності, поміркованості і взаємного кохання, назавжди залишилися б прихованими в зародку, — писав філософ. — Люди, такі ж смиренні, як і вівці, що вони їх пасуть, навряд чи зробили б своє існування більш достойним, ніж існування свійської худоби. Вони не заповнили б порожнечу творіння стосовно його цілі як розумної істоти. Тому хай буде

благословенна природа за незлагідність, за заздрісне суперництво і впертість, за невситиму жадобу володіти і панувати! Без цього всі відмінні задатки людини назавжди залишилися б нерозкритими (...) Людина бажає жити безтурботно і весело, а природа бажає, щоб вона вийшла зі стану лінощів та бездіяльної насолоди і поринула б з головою в роботу і пережила б труднощі, щоб знайти засоби, як позбутися цих труднощів» [89, 2, 22—23]¹²⁷.

Ці слова перегукуються з думкою Мандевіля, парадоксальні судження якого про людську природу і суспільство збуджували філософську думку протягом всього 18 і навіть 19 ст. «Щоб зробити суспільство людей міцним і могутнім, слід зачепити їхні пристрасті», — писав він у «Байці про бджіл», — інакше у стані лінивого спокою і безглуздої невинності, звичайно, можна не побоюватися великих пороків, але ж не можна чекати і скільки-небудь значних добродетелей». Коли бажання людини дрімають, «її чудові якості і здібності ніколи не будуть розкриті», і в такому суспільстві «не буде ні мистецтв, ні наук, а мир зберігатиметься не довше, ніж дозволять сусіди» [119, 108]. «Хвалений середній шлях і тихі добродетелі (...) потрібні тільки на те, аби виховувати ледарів, вони можуть підготувати людину до безглузвих насолод монастирським життям (...), але вони ніколи не зроблять людину придатною до праці і сумлінності і не спонукають її до великих звершень і небезпечних вчинків» [119, 202].

Образ старого подружжя можна сприйняти і в плані полеміки з Гердером, який у своїх «Ідеях до філософії історії людства» (розд. VIII) розглядав культуру як справу окремих індивідів, які *пасивно* успадковують і наслідують те, що було вироблено їхніми попередниками. Та культура народжується з духу активного долання, в яке включається послідовно весь людський рід, — і в цьому сенсі Гете говорить у «Фаусті» про *громаду* («*kühn-emsige Völkerschaft*»). Філемон і Бавкіда не включені в рід, вони й не народ («*Volk*»), і не громада.

Тепер можна ще раз оцінити концептуальну продуманість останнього монологу Фауста. Умовою розвитку людської культури може бути (відповідно до ідеї Канта) лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою. Уявляючи собі «райську країну» майбутнього («*ein paradiesisch Land*»), Фауст зовсім не виключає *небезпеку* з життя людей, тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним доланням погрози, що постійно таїть у собі море («*nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen*»). Проте саме в цих умовах і можливе повноцінне життя всіх поколінь — дитинства, зрілості і старості («*Und so verbringt, umrungen von Gefahr, / Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr*»). У невтомній діяльності не окремий індивід, а лише рід у своїй сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи. Про це говорить Гете

вустами свого героя. Свободу, як ідеальний стан людського суспільства, можна досягнути у вигляді безперервної діяльності, спрямованої у нескінченність («Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muss»). До людського роду як цілості Фауст зараховує і сам себе. Індивід смертний, але рід безсмертний, тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду. Його прагнення вливаються в загальну культуру й успадковуються нащадками:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn.

Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди.

Таким чином, не «аркадійське» блаженство, а діяльне існування як долаття щоразу нової перешкоди («межі»), що дає кожному індивіду самовідчуття власної екзистенції як свободи, — ось картина мислимої повноти існування людини як індивідуальної й родової істоти, що відкрилася Фаусту в його прозиранні найвищої істини.

3. Апофеоз як єдність із сутнім

1

Давши творові підназву «трагедія», Гете прагнув акцентувати важливу сторону своєї концепції. Розв'язання проблеми трагічного в кантівську філософсько-естетичну добу базувалося на своєрідному розумінні свободи у зв'язку з необхідністю. Шеллінг показав на аналізі давньогрецької трагедії, що її призначення полягало в тому, щоб піднести людську волю над необхідністю [170, 403]. Якщо при цьому в емпіричній сфері торжествує необхідність, то в ідеальній — воля. Саме це, по суті, становило «метафізичну канву» Шиллерових драм, починаючи з «Розбійників» і закінчуючи «Марією Стюарт» та «Орлеанською дівочою». Правда, у греків і у Шиллера утверджувалася свобода *метафізична*, тобто така, що здобута в момент смерті. Вільне принесення індивідом у жертву власного життя або емпіричної волі створювало протиположність сліпому фатуму (необхідності) і нібито нейтралізувало його.

Проте метафізика трагічного у «Фаусті» не в усьому відповідає тій, що розробили Шиллер і Шеллінг. Адже Фауста в останній дії ніщо *не примушує* принести в жертву власне життя, ніщо *не примушує* вибирати між волею і необхідністю. Трагізм ґрунтується тут не на діалектиці *свободи*, а на діалектиці *мети*. Оскільки вища мета, за Кантом і Фіхте, не досяжна для окремого індивіда, то ця недосяжність надає прагненням індивіда відтінок певної абсурдності. Подолання абсурдності полягає у тому, щоб дозволити людині все ж досягнути мети, але досягнути в ту мить, коли вона знаходиться від неї, здавалося б, якнайдалі — в момент смерті. Цим самим актом виконується

необхідна метафізична умова, бо нескінченне (мета) стає набутком скінченного (індивідуального буття) саме тому, що скінченне (життя) переходить у стан «нескінченного» (смерть)¹²⁸.

Виділимо ще одну обставину. «Фаустіанський» трагізм не пов'язаний з трагічними *емоціями*, під якими розуміють афекти безвиході, горя, відчаю, не пов'язаний він обов'язково з кровопролиттям тощо, та, мабуть, головне, він не потребує *ідеального* героя, що було притаманно метафізиці трагічного у Шиллера і Шеллінга. Новий підхід дав Гете змогу зробити трагічним героєм фактично *низового містериального* персонажа, як це вчинив Мольєр з Дон Жуаном, Р. Вагнер з Тангейзером і Летючим Голландцем.

«Фаустіанський» трагізм не потребує й моменту *катастрофи*. Прощання з життям злилося для Фауста з моментом глибокого задоволення і втіхи, як колись у давньогрецьку добу, омріяну Гете і Шиллером: «В смертний час ніхто не знав жахання, / Бо кістяк за горло не стискав; / Зцілувавши з уст життя дихання, / Геній тихо світоч опускав»¹²⁹. Призначення «фаустіанського» трагізму — *возвеличення цінності життя*. Істина утверджується тим, що саме смерть героя надає їй вищої цінності. Настає катарсис як рівновага вищого пізнання і вищого афекту. Одне не може існувати без іншого.

Таким чином, «Фауст» як трагедія логічно переходить в апофеоз¹³⁰. Він і представлений в останній сцені. Характер апофеозу відчув австрійський композитор Густав Малер, який поклав на музику фінал «Фауста» у своїй Восьмій симфонії (1906). «Жодний інший твір Малера не пройнятий духом полум'яного ствердження так, як цей», — писав про симфонію диригент Бруно Вальтер.

2

Поки ангели підносять душу Фауста в небо, її вітають, славлячи все сутнє, святі відлюдники, невинні праведники і душі блаженних немовлят. Поступово насичені барви земної природи переходять у найтонше космічне світло. Ангели і немовлята оспівують високу любов і святе заступництво. Богоматір дозволяє душі Фауста піднятися у вищу сферу, пройняту сліпучим сяйвом, куди його вводить душа Гретхен. Всесвітній хор співає осанну вічній жіночності. Фауст дістав прощення за його «стремління вічне й ревний труд» і прийнятий у сонм ангелів, бо за нього молила «любов одвічна» («Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen»). Хор покутниць просить Богоматір пробачити гріхи Гретхен, а сама дівчина просить пробачити її коханого:

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück.

Пречиста Діво,
Глянь милостиво
На світле диво —
Щаслива я, щаслива знов!

Der früh geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Вернувсь мій милий
Одмолоділий —
Прийшов, прийшов!

Душі прощених вступають у сферу вищого блаженства, де все постає у своєму справжньому вигляді.

Далі надамо слово Жан-Жаку Руссо. «Чи безсмертна душа за своєю природою? Я не знаю (...) Я вірю лише, що вона настільки переживе тіло, скільки треба для підтримання світового порядку (...) Я добре знаю, що тотожність мого Я триває лише завдяки пам'яті (...) Я можу пригадати після своєї смерті, чим я був за життя, якщо згадаю водночас те, що я відчував, а отже, й те, що я робив. І я не сумніваюся, що ці спогади будуть джерелом блаженства для добрих і страждання для злих. Тут, на землі, тисяча палких пристрастей притлумлює внутрішнє почуття й обманює сумління (...) Але коли, звільнившись від ілюзій, що були породжені в нас тілом і почуттями, ми будемо насолоджуватися спогляданням Вищої Істоти і вічних істин (...), коли краса порядку приведе в захват усі здібності нашої душі (...), тоді невичерпні почуття чистої насолоди (...) або гіркого жалю (...) будуть тим жеребком, який кожний собі приготував. Не питайте мене, мій добрий друже, чи будуть там інші джерела блаженства або страждань; я цього не знаю (...) Я не скажу, що добрих буде винагороджено, бо якого іншого блага може досягнути прекрасна істота, крім блаженства існувати відповідно до своєї природи? Але я стверджую, що вони будуть блаженними (...) Свідомість цього ґрунтується не стільки на заслугах людини, скільки на поняттях про благість, яка, гадаю, невіддільна від Божественної сутності...» [140, 1, 337—338]

«Блаженство існувати відповідно до своєї природи...» — ці слова Руссо можуть служити прекрасним коментарем до завершення строфи «Фауста»:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Яви минушого
Нам ніби сняться;
То — символ сушого.
Де сні здійсняться,
Де все урочєє
Діє й живе;
Вічно жіночєє
Нас туди зве.

«Вічно жіночєє» — це заступництво Богородиці. Такий найтонший смисловий шар жанру апофеозу. Проте є ще один смисл. Адже Фауст прощений не за заслуги і не за конкретні діяння взагалі, а за неспокій душі. У світі чистих сутностей героїка внутрішнього напруження особистості не береться до уваги. Не випадково душа Фауста ширяє в оточенні немовлят, які не встигли звершити в житті ще нічого. А у вищу сферу його вводить Гретхен, що сама не звершила в житті жодного «героїчного діяння», пафос особистості якої — взагалі не в

діяннях. Проте не було в її житті нічого, на що вона не відгукнулася б усією силою своїх почуттів, усім своїм серцем. «Вічно жіночєє» — це захопленість життям як першою й останньою сутністю. Але ж і сам Фауст дійшов до цієї самої істини. Він не подолав, не переміг життя, він не прийшов до висновку про його марноту і безглуздість (як дійшов просто-душно-невтомний мандрівник по світу Симплісіссімус у бароковому романі Гріммельсгаузена), він не відкинув усе, не піднісся душею над усім; але він прийняв усе у свою душу.

3

Сцена апофеозу — зустріч душі Фауста з немовлятами і з душею Маргарити ставить нові питання перед читачем. Тут Гете торкається головного нерва ідеалістичної етики.

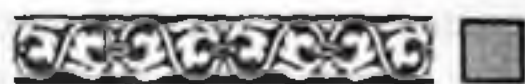
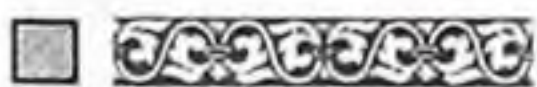
Кассірер писав, що *індивідуалістичний* ідеал німецького ідеалізму кантівської доби, який вимагав граничного розвитку всіх вищих задатків особистості, на початку 19 ст. став поступатися місцем «вимозі тотальності здібностей людини», вимозі всеохопного життєвого порядку, що потребував участі кожного в межах його спроможностей». У зв'язку з цим у пізні роки «крізь усю його (Гете. — Б. Ш.) творчість проходить віднині дуалізм» [92, 272].

Вважаємо, це протиріччя знайшло відображення в завершальній сцені «Фауста». «Вічно жіночєє» — це прощання Гете з напруженим, героїчним індивідуалізмом кантівської філософської доби¹³¹. Чи не так сприйняв це Гетеве поняття Г. Корф, коли відмічав у поетичній натурі Гельдерліна два начала: «чоловіче», втілене в «ідеалістичному *титанізмі*», і «жіноче», що виявляє себе в «набожності», в «ідеалістичній покорі», в намаганні знайти глибоку втіху в безпосередньому плинові життя, в природі? [202, 3, 355] Цей перехід від напруженого кантівсько-фіхтевського етичного ідеалу відбився ще за життя Гете на еволюції німецького романтизму, що звершив вельми драматичний перехід від краси морального імперативу до краси буденного життя. Адже цей перехід вніс розлад у творчість та особистості принаймні трьох геніїв романтизму — Клейста, Гофмана і Гельдерліна. Усі вони пройшли через палке захоплення Кантом або Фіхте.

Драму нового покоління відбивають листи Гельдерліна. В одному ми читаємо про враження юного поета від лекцій Фіхте: «Стосунки з людьми по-справжньому великого розуму (...) то пригнічують мене, то окрилюють (...) Я мушу звільнитися з-під влади присмерку і мрійливості (...), якщо хочу уникнути жалюгідного розпачу як притулку, в якому знаходиш утіху разом з іншими, безправними і безсилим, лишивши у світі все так, як воно є (...) Вже краще могила, ніж такий стан. І все ж я нерідко не бачу для себе іншої перспективи...» [60, 468—469].

«Вічно жіночєє» — це, очевидно, нове розуміння гуманізму. Це любов не до титанізму в людині, яку сприймали як окреме втілення загальної родової природи і до якої Кант застосовував свою дивовижну формулу: «людський розум і кожна розумна істота взагалі»; це любов до людини земної. Ось чому остання сцена «Фауста» пройнята такою незвичною для всієї другої частини теплотою і м'якістю. Тут уперше зникають комізм та іронія. Тут все охоплено ніжним, тремтливим світлом вічної розлуки і зустрічі з невідомим, що так зворушливо передав у своїй музиці Г. Малер.





ПРИМІТКИ

¹ Цю спрямованість, на нашу думку, відбиває книга: *Рейман П. Основные течения в немецкой литературе: 1750—1848.* — Москва: Иностран. лит., 1959 [135].

² До найгрунтовніших зразків дослідницького жанру *Erläuterungen* слід віднести роботи таких авторів, як Г. Дюнтцер, 1874 [187], [188]; Г. Бойезен, 1899 [38]; Й. Мінор, 1901 [204]; Г. Вітковські, 1908 [216]; Е. Фрідріх, 1963 [192]; Р. Бухвальд, 1964 [186]; К. Фішер [190], [191] та ін.

³ Питання про рецепцію творчості Гете і його «Фауста» в Україні порушується в дослідженні: *Zyla W. T. Johann Wolfgang Goethe in der ukrainischen Literatur.* — München: Ukrainische freie Universität, 1989 [217], а також у праці Н. Бондаренка [39, 69—76].

⁴ Див.: Шевченківський словник: У 2 т. — Київ: УРЕ, 1978. — Т. 1. — С. 155—156; Спогади про Тараса Шевченка. — Київ: Дніпро, 1982. — С. 276, 483; *Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 6 т.* — Київ: Вид-во АН УРСР, 1964. — Т. 5. — С. 151—204.

⁵ *Гете Й. В. Фауст: трагедія. Част. 1 / 3 нім. пер. і пояснив Іван Франко.* — У Львові: заходом редакції «Світ», 1882 [11, XI—XII].

⁶ *Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т.* — Київ: Наукова думка, 1970. — Т. 2. — С. 145.

⁷ Див., зокрема, її лист до М. П. Драгоманова від 9 лютого 1894 р. // *Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т.* — Київ: Наукова думка, 1978. — Т. 10. — С. 220.

⁸ *Леся Українка. Зазн. вид.* — С. 41.

⁹ Див., зокрема, дослідження В. Дорошенка, 1932 [73]; Н. Бондаренка, 1986 [39]; А. Науменка, 1999 [206], 2001 [127].

¹⁰ Маємо на увазі статтю англійського поета і теоретика сентименталізму Едварда Юнга «Роздуми про оригінальну творчість» (1759).

¹¹ Терміном «раціональність» ми характеризуємо умоглядне розуміння світу, притаманне насамперед емпіризму Дж. Локка [70, 184] і французькому «раціоналістичному сенсуалізму» Вольтера, Кондільяка, Гельвеція, Гольбаха та ін. [156, 119 наст.]. Саме ці вчення становлять світоглядну основу європейського Просвітництва як інтелектуального руху, орієнтованого на перегляд усіх основ життя людини з позицій здорового глузду. Конкретно умоглядність виявляється в розкритті розумової діяльності як такої, що відображує світ [156, 120]. Емпіризм апелює до здорового глузду і закликає спиратися на емпіричні факти [70, 184], сенсуалізм ґрунтується на методології природничих наук і апелює до даних природознавства, раціоналізм є квінтесенцією практики математичних доказів. «Головна проблема полягала у тому (...), щоб знищити містичну інтелектуальну інтуїцію і вивести всі розумні визначення з відчуттів» [156, 125]. Як ми покажемо далі, представники нової світоглядної парадигми в Німеччині останньої третини 18 ст. інакше, ніж прихильники умоглядного сенсуалізму, ставили і розв'язували питання про об'єктивне і суб'єктивне, про мислення і буття.

¹² П. А. Гольбах писав, що закони природи — «незмінні, загальні, незаперечні, лише вони мають скрізь і завжди визначати долю роду людського» [66, 1. 675—676].

¹³ «Істину розуміли тільки як готову річ, яка могла бути схоплена, засвоєна індивідуальними зусиллями, але легко передана й повідомлена іншим», — пише

Е. Кассіер про досократівський етап філософування в Греції, пояснюючи цим самим філософське підґрунтя класицизму XVII—XVIII ст. як продукт готової істини. [Див. 92, 449].

¹⁴ Слова Е. Кассієра можуть засвідчити, що й це фундаментальне для «віку Гете» положення стало *locus optimus* німецької філософії 20 ст.: «Людина виявляється істотою, яка постійно перебуває в пошуках самої себе, яка в кожний момент свого існування випробовує й заново перевіряє умови свого існування. В цій постійній перевірці, в критичній настанові щодо власного життя і полягає реальна цінність її життя» [92, 449]. Ідеї Гете відбилися і в сучасному продуктивному напрямку психології — психології вчинку, яку розробив український вчений В. А. Роменець у фундаментальній «Історії психології» [137; 138, 139]. Її ми вважаємо однією з методологічних засад нашої роботи.

¹⁵ У своєму по-філософськи глибокому тлумаченні сентиментальності як пафосу Г. М. Поспелов [133] спирається переважно на французький сентименталізм і акцентує творчу активність свідомості щодо маленьких, зовні незначних об'єктів як умови сентиментальних переживань. Кантівське підґрунтя німецького штюрмерства показує, наскільки складною своєрідністю відзначався штюрмерський «сентименталізм» порівняно з французьким чи англійським.

¹⁶ «Геній сам не може описати чи науково показати, як він створює свій твір (...), сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і не в його владі спеціально чи за планом придумати їх і роз'яснити іншим...» [88, 5, 323—324].

¹⁷ Найґрунтовніші дослідження з історії виникнення твору були узагальнені, зокрема, в дослідженні: *Аникст А. А. Гете и Фауст. От замысла к свершению.* — Москва: Книга, 1983 [26].

¹⁸ Глибоке ідейно-філософське тлумачення легенди дав О. І. Білецький [див. 37]. Окремі відомості з історії легенди ми беремо з видання: *Легенда о докторе Фаусте* / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. — Москва: Ленинград: АН СССР, 1958 [102].

¹⁹ «Розум» німецькою мовою жіночого роду — *die Vernunft*.

²⁰ Сюжет «Пра-Фауста» і німецькі цитати даються на основі тексту: [1]. Українською мовою текст «Пра-Фауста», там, де з ним збігається остаточний текст твору, а також текст «Фауста» цитуються в перекладі Миколи Лукаша за виданням: *Гете Й. В. Фауст. Лірика / Передмова Дмитра Наливайка.* — Київ: Веселка, 2001 [10].

²¹ Ця ремарка перенесена поетом в остаточний варіант твору. Її перекладають так: «Фауст сидить неспокоїно в кріслі...» (М. Лукаш); «Фауст без сна сидит в кресле...» (Б. Пастернак). Розбіжність перекладів показова!

²² В перекладі А. А. Анікста російською мовою: «Воспользовавшись се бессилием, он открывает замок цепи» [26, 168].

²³ Тобто незадовго до того, як поет читав рукопис «Пра-Фауста» в салоні герцогині Амалії.

²⁴ Гете двічі вживає слово «Бог» з неозначеним артиклем — «ein Gott». Симптоматичний тут і в інших місцях «Пра-Фауста» перегук з Гердером, який у вірші «Розмова з самим собою» («Selbstgespräch») пише: *Wer bin ich? Alles erwacht in mir! Mein Geist! / (...) Geist, du bist / Eine Welt, ein All, ein Gott, Ich!* («Хто я? Все прокидається в мені! Мій дух! / (...) Дух, ти — / (Це) Світ, Всесвіт, Бог, Я!»).

²⁵ Уважний читач «Фауста» Е. Т. А. Гофман показав у творі «Малюк Цахес», до яких результатів може призвести система навчання студентів у дусі роз'єднання природи на складові частини. Ансельм виявився майже єдиним, хто не піддався такій системі.

²⁶ Кілька неопублікованих творів Д. Дідро («Небіж Рамо», «Жак-фаталіст», «Черниця») широко розповсюдилися в Німеччині ще у 1770—1780 рр. завдяки знаменитій «Літературній, філософській і критичній кореспонденції барона Грімма» (рукописний журнал французькою мовою, призначений для читання у придворних колах). Див. [21, 1, 495].

²⁷ В добу Гете прийнято було розрізняти стару, схоластичну, і нову метафізику, суттєві елементи якої ми знаходимо вже в Канта у вигляді «ідей розуму», які допомагають розкрити «нескінченне у скінченному» і таким чином розширити межі чуттєвого світу за рахунок надчуттєвого (пізнання якого філософ уважав у принципі неможливим). Розвиваючи ці думки Канта і попутно критикуючи його,

Шеллінг окреслює нову метафізику, «той істинно метафізичний світ, надчуттєвий регіон, до якого належать Бог, душа, воля, безсмертя». Див. [158, 2, 460—461]. «Новою метафізикою» пройняті такі рядки з вірша Гердера «Розмова з самим собою» («Selbstgespräch»): «Es schläft in mir! Im Schoß des Chaos schläft / Welche Gedankenwelt! / Um einen Punkt dehnt ein unendlich Feld / Sich in der Ferne Schatten. Hier schläft / Um mein Jetzt die Asche von Vergangen, / In ihr der Keim der ganzen Künftigkeit» («Дрімає (все) в мені! В лоні хаосу дрімає / Який (безмежний) світ розуму! / За точкою розкинувся безмежний простір / В затіненій далині. Тут дрімає / За моїм тепер попів минулого, / В ньому зерно всього майбутнього»).

²⁸ Walzel O. Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik (1919). / Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. — Leipzig, 1922; Diltthey W. Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes (1894). / Gesammelte Schriften. Bd. 2. — Leipzig und Berlin, 1923. Див. [72, 289—309].

²⁹ Від *εν θεοσ* (грец.) — (той, у кого) вселився бог.

³⁰ Наведемо уривок з цього вірша в російському перекладі Н. Локателли:

...С островов счастливых,
Где он внимал гармонии поэтов...
Явился он. В сверкающих доспехах
Был богу лучезарному подобен,
И лик его прекрасен был, как солнце...
Взглянул Гомер — и замер, пораженный,
И ласки солнца на полях Аргосских
Глаза его отныне не видали.

³¹ У перекладі М. Лукаша: «Ллюся всюди, скрізь». Образ світового ткання був поширеним у штурмерів, про що свідчать рядки з вірша Гердера «Дух майбутнього» («Der Genius der Zukunft»): «Kommst du leiten / Mein Lebensschiff in die Höh dort auf, / In die blaue Nebelferne dort auf, wo Meer und Himmel / Verweben ihr Truggewand?» («Ти прийшов, щоб повести корабель мого життя у вишину, у блакитну захмарну далину, де море й небо *тчуть* своє фантастичне одіння?» Слово «weben» («ткати») має в німецькій мові додатковий поетичний відтінок: «відчувати повноту буття». Ми бачимо, що сцена з прядкою має глибоку приховану семантику.

³² Тексти використано за виданням: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — Т. I / Сост. и ред. С. Мокульский. — Москва: Искусство, 1953 [162, 108—120; 147—154]. Серед теоретичних досліджень питання про містерію ґрунтовно розкривається в роботі: Туандер К. Э. Очерк истории театра в Западной Европе и России: Мистерия // Вопросы теории и психологии творчества. — Т. III. — Харьков, 1911 [148, 17—50].

³³ «Таїнство душі лежало в основі вигадки уяви (в середньовічній літературі. — Б. Ш.), це була легенда легенд» [141, 1, 181].

³⁴ «Божественна комедія», Пекло, V, 23—24. Пер. Євгена Дроб'язка.

³⁵ Див. розмову з Еккерманом 6 грудня 1829 р. на цю тему.

³⁶ За словами К. Бальмонта, Мефістофель «в жизни Фауста играет чисто внешнюю роль (...) Душу Фауста он не отравляет, его души он не касается» [33, 9].

³⁷ На нашу думку, найпереконливіше розкрив проблематику офіційного статусу і природної (позастанової) сутності людини в літературі Відродження В. Кожинів в дослідженні «Походження роману». Він пише: «В средневековом обществе в его классическую пору... сословные свойства индивида и есть его личные свойства. Человек поступает и сознает прежде всего в зависимости от того, кем он является в обществе, и поэтому можно без преувеличения сказать, что у него вообще нет личного начала в современном смысле слова...» В добу Відродження «основной смысл (в зображенні людини. — Б. Ш.) предстает перед нами как утверждение силы одаренной индивидуальности, — силы, которая пробивает твердую стену официальных отношений», і тоді між людьми встановлюються «действительно человеческие отношения», «именно простые человеческие отношения». Це і є «сердцевина новой художественности, постепенно заступающей место средневекового искусства» [96, 23; 20; 21]. Ми самостійно дослідили ту саму проблематику також на прикладі Шекспіра в роботі: «Методико-теоретичні нотатки до вивчення трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» // Відродження: Мо-

ви, літератури, історія народів України в національних школах. — К., 1994. — № 1. — С. 19—24.

³⁸ Це не випадкова подібність, оскільки Кіпріана Антіохійського (3 ст.) і Аврелія Августина (4—5 ст.) можна вважати історичними сучасниками.

³⁹ Тема «Гете і Кальдерон» ґрунтовно досліджена в роботі: *Аветисян В. А. Гете и Кальдерон // Гетевские чтения — 1984. — Москва: Наука, 1986 [61].*

⁴⁰ При аналізі поеми Мільтона ми користуємося виданням: *Мильтон Дж. Потерянный и возвращенный рай / Пер. с англ. О. Н. Чюминой. — С.-Петербург: Изд. А. А. Каспари, 1899.*

⁴¹ Питання про містерію й живопис розкривається у важливому для нас аспекті в дослідженні: *Иоффе И. И. Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI—XVIII вв. — Ленинград, 1937 [84, 30—77].*

⁴² Зберігся невеликий фрагмент лібрето. Див. [198, 293].

⁴³ Чи випадково Парсіфаль, уперше з'явившись на сцені, збиває стрілою птаха — лелеку? Чи можна це сприйняти як віддалену ремінісценцію головного заняття Папагено — ловлі птахів?

⁴⁴ «Durch Mitleid wissend, der reine Tor» — «Круглий дурень, просвічений співчуттям».

⁴⁵ Гете в «Літах науки Вільгельма Мейстера» про п'єсу «Гамлет»: «Непоко́ра в Норве́гії, війна з молодим Форте́нбрасом, посольство до старого дядечка, похід молодого Форте́нбраса у Польщу і його повернення наприкінці (...), від'їзд Ласрета у Францію і приїзд назад, заслання Гамлета до Англії, захоплення морськими розбійниками (...) — усіх цих обставин і подій вистачило б на об'ємний роман, але вони завдають великої шкоди єдності трагедії, особливо коли в головного героя відсутній план» [9, 7, 242].

⁴⁶ Калька грецького λαός.

⁴⁷ Авторитетний історик музики Т. М. Ліванова пише, що в італійському бароковому театрі поступово сформувалися і перейшли в практику австро-німецького театру «типові музичні образи: герої́ка, пастора́льна іділі́я, сумна ламен-тація, жанр, буфонада та ін.». Там же з часом «утворився свій набір необхідних декорацій, що зображали сад, вулицю, майдан, зал, двір, темницю, річку, хмари, сходи, грот, палац, сцену на сцені»; потім додалася «кімната в її інтимному розумінні — спальня з ліжком і дзеркалом» [108, 403—404]. Не зайве зауважити, що практично всі ці типи декорацій-сцен ми знаходимо у «Фаусті».

⁴⁸ Яскравий приклад — монументальний вступний хор-плач у «Страстях за Матфієм» Й. С. Баха.

⁴⁹ Остання сцена «Фрагмента» — «Собор».

⁵⁰ Гете: «Під катарсисом він (Арістотель. — Б. Ш.) розуміє саме цю миротворну завершеність, яка необхідна будь-якому виду драматичного мистецтва, а по суті, всім поетичним творам» [9, 10, 398].

⁵¹ Слід погодитися з Г. Гачевим, що «по відношенню до Бога драма в людини неможлива, а лише містерія, таїнство» [54, 275]. Але це означає, що «Фауст» — не драма і не трагедія в традиційному розумінні.

⁵² Не зайве згадати приклад «Валленштейна», де Шиллер подав перед серйозними подіями «веселу, безтурботну сатиричну драму», що зображувала військовий похідний табір. Принципи створення масової сцени тут повністю відповідають принципу вінкельманівської «гармонізуючої форми».

⁵³ Сцени «Фауста» не нумеровані автором; для зручності аналізу ми самі даємо їм суцільну нумерацію, включаючи в неї також інтермедію.

⁵⁴ Актор Веймарського театру П. А. Вольф підготував у 1810 р. сценічний план «Фауста-1», що містив 5 актів, а всю історію кохання Фауста представляв у 4-му акті. Це свідчить про певні смислові акценти вистави, аналіз яких не входить в наше завдання. Див. [1, 523—524; 767—768].

⁵⁵ Гете ретельно обміркував цю експозицію образу Гелени, про що свідчить його уважне вивчення експозиції «Тартюфа» Мольєра, де головний герой також з'являється спочатку в репліках інших персонажів. Див. [22, 26 липня 1826 р.].

⁵⁶ Показово, що представник пізнього романтизму Г. Гейне сприймав Арістофана насамперед як сатирика, а саму сатиру проголосив найвищою категорією сміху.

⁵⁷ Докладніше про це йдеться в розділі даної роботи «“Фауст” і утопія».

⁵⁸ «In Tausend Formen magst du dich verstecken (...) / Allmannigfaltge, dort erkenn ich dich» (Гете. «Західно-східний диван»).

⁵⁹ Див. слова Ф. Шлегеля: «Давньогрецька поезія цілком примикає до міфології, уникаючи власне історичного матеріалу; навіть трагедія була грою, і поет, який наважувався зобразити історичну подію, що глибоко хвилювала весь народ, був за це покараний» [175, 1, 402—403].

⁶⁰ Значний вплив Дж. Віко на естетику «штюрмерів» і німецьку ідеалістичну філософію акцентували, зокрема, Ф. де Санктіс [141, 2, 390] і особливо Е. Кассіпер [92, 16; 187].

⁶¹ Як ми бачимо, не тільки Гердер збагатив думками Віко свою ідеалістичну історіософію, а й Мандевіль брав у них аргументи на користь своєї емпіричної мудрості.

⁶² Вінкельман, за словами Ф. Шлегеля, також був далекий від того, щоб «привносити відносини моралі в судження про красу» [175, 2, 213].

⁶³ Прямим наслідком останньої Ф. Ф. Зелінський вважав терпимість, якої не знало християнство, що прагнуло скеровувати чи обмежувати фантазію віруючих; а «головну принаду грецької релігії» вчений вбачав у «культі видимої краси, обожествленні природи, прекрасній і радісній обрядності» [80, 117].

⁶⁴ Важливий матеріал для розуміння відносин між Гете і Шеллінгом містить наукова біографія Шеллінга, що належить перу А. В. Гулиги [69].

⁶⁵ «Аврора» Я. Беме цитується в перекладі Лесі Шалагінової.

⁶⁶ Розкішний образ бемевського «дерева» ми знаходимо потім у Канта [89, 2, 24], у Ф. Шлегеля [175, 2, 338], у Гете [22, 18 квітня 1828], у Гегеля [57, 2, 413].

⁶⁷ Переклад Миколи Лукаша.

⁶⁸ Якщо прийняти поширену в науці інтерпретацію цієї сцени, то наголошувана в перекладі Фауста перевага «Дії» над «Словом» (як у Євангелії) і над «Думкою» мимоволі призводила до певної дискредитації (поетичного) слова і (вченої) думки перед дією, взагалі свідомості перед матерією. Навряд чи це входило в наміри Гете, і тим більше не став би він заради цього піддавати сумніву текст Святого Письма. Гадаємо, що зміст сцени продиктований іншими міркуваннями.

⁶⁹ Сцена перекладу Біблії відсутня у штюрмерському «Пра-Фаусті» і в опублікованому 1790 р. «Фрагменті»; вона з'являється лише в остаточному варіанті (надрук. 1808 р.).

⁷⁰ Культура Древнего Рима: В 2 т. — Москва: Наука, 1985. — Т. 1. — С. 175.

⁷¹ У світлі сказаного стає зрозумілим, чому Б. Л. Пастернак ужив у своєму перекладі саме це слово: «Вы эти семена задатков голых / Разбрасываете по сторонам / Во все концы пространств, всем временам, / Под своды дня, под ночи темный полог...» — хоча Гете не використовує цей термін Я. Беме, а висловлюється скоріше в дусі Лейбніца і Дж. Віко: «allgewaltige Mächte» — «всемогутні сили».

⁷² Відмітимо текстуальний збіг із Фіхте, який писав, підкреслюючи первинність духу (свідомості): «Усі закони розуму мають опертя в суті нашого духу (Geistes), але вони доходять до емпіричної свідомості тільки завдяки досвіду, до якого вони застосовуються...» [154, 27].

⁷³ Із Фіхте можуть бути пов'язані й такі слова Бакаляра: «Кому за тридцять літ поверне, / Того пиши заупокій. / Найкраще всіх вас просто перебити». У 1794 р. тридцятидволітній Фіхте почав свою діяльність в Єнському університеті на посаді професора. В середині 1790-х років він створює своє «Вчення про науку», прагнучи здійснити кардинальний переворот у філософії. Незабаром його звинуватили в тому, що, проповідуючи нові принципи свободи, він начебто закликав до повалення монархічної влади. Потім його звинуватили в атеїзмі і у 1799 р. позбавили професури. Гете, який був куратором Єнського університету, не вступився за Фіхте. До кінця своїх днів поет критично ставився до принципів «Вчення про науку», тобто до всього, що було створено філософом після його «тридцятилітнього» рубежу. Листування з Шиллером засвідчило прохолодне ставлення «веймарських класиків» до єнського філософа. Фіхте був чужий Шиллеру, оскільки відійшов від учення його кумира Канта, а Гете — оскільки фіхтеанське суб'єктивне «Я» унеможливлювало існування природи. В середині 1800-х років від принципів Фіхте відійшов Шеллінг. В науковій суперечці двох філософів Гете взяв

сторону Шеллінга, оскільки поділяв його погляди на природу, тоді як вчення Фіхте перетворювало природу на абстракцію, продукт діяльності «Я», на його холодне відчуження.

⁷⁴ Ближче до тексту переклав це місце російською мовою Б. Пастернак: «Какую же влюбленную чету / Запрятали вы в колбы пустоту?»

⁷⁵ Ця настанова Гегеля на примат ідеї і розгляд людини у вигляді окремого і як засіб для досягнення зовнішньої щодо неї загальної цілі була розвинута в політичне вчення в 20 ст.

⁷⁶ Це положення Гегель переніс у свою філософію від Парменіда.

⁷⁷ Можна погодитися з думкою П. П. Гайденоко про те, що Новалис, «описуючи казку, має на увазі той самий міф (Шеллінга. — Б. Ш.), тільки позбавлений атрибуту реальності і тому названий казкою» [53, 117].

⁷⁸ Шеллінг писав: «Гете якось сказав, що навіть не уявляє, як би він міг мислити собі природу не живою» [169, 540].

⁷⁹ Шеллінг визначає прекрасне як «єдність (...), що одягає скінченне у нескінченне», як форму, в якій «окреме» примирюється з «абсолютним». Піднесене і прекрасне, на його думку, співвідносяться як «наївне» і «сентиментальне», як «стиль» і «манера» (в гетевському розумінні) [170, 163; 181].

⁸⁰ Шеллінг писав: «Щодо порівняно потворних створінь грецького світу божеств я погоджуюся, що ці образи, разом узяті, суть все ж ідеали, але тільки перевернуті ідеали, і що завдяки цьому вони знову входять у сферу прекрасного». Як бачимо, Шеллінг прагне зберегти зв'язок з вінкельманівським розумінням міфології, Гете ж сміливо його переосмислює [170, 98].

⁸¹ Шеллінг писав: «Представляти міфологію майстерною подобою моральної філософії було педагогічним винаходом не так учених, як єзуїтів, що, змагаючись з протестантськими школами, давали в руки своїх вихованців твори стародавніх поетів (...) і заради цього мусили тлумачити міфологію» [169, 2, 182].

⁸² Образ Гелени досліджується у кандидатській дисертації: *Левина Л. М. Концептуальное значение образов Маргариты и Елены в "Фаусте" Гете (1997)* [101] і також у статті цього автора «Образ Елены в "Фаусте" Гете» [63, 72—79]. Ми пропонуємо власну точку зору на цей образ.

⁸³ «Не оставляя в ней следа, / Всю жизнь, сквозь все метаморфозы / Грозят ей свадьбы и увозы...».

⁸⁴ Теренцій: «Коли дух вагається, вирішальною стає якась дрібниця» — «*Dum in dubio est animus, paulo momento huc illuc impellitur*».

⁸⁵ Цікаво, що поет неодноразово порівнює Гелену з Діаною, богинею ловів і Місяця, що відповідало поширеному в той час алегоричному тлумаченню образу Гелени, зокрема у Шеллінга [169, 183].

⁸⁶ Переклад Миколи Лукаша, з нашою правкою у 7-му рядку (у перекладача: «Хто весь вік черствів душею»).

⁸⁷ *Бент М. И. Концепция личности в «Фаусте» Гете и драматургии Г. фон Клейста // Гетевские чтения — 1984 / Под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева. — Москва: Наука, 1986. — С. 81.*

⁸⁸ Завдяки класицистичному театру трагедія була осмислена як джерело міфології раніше, ніж Гомерів епос.

⁸⁹ Серед суджень К. Бальмонта ми знаходимо, зокрема, таке: «Мефістофель (...) ніколи не стає таким, щоб нам зробилося моторошно» [33, 9].

⁹⁰ Таке невинувачене зближення «грішного і праведного» трапляється часом у шкільній практиці. Див. у зв'язку з цим нашу статтю: «Хіба актуалізація самоціль? Про «нове» прочитання «Фауста» Гете» // *Відродження: Мови, літератури, історія народів України в національних школах. — К., 1993. — № 12. — С. 19—21.*

⁹¹ В Іспанії, Швейцарії та Польщі відьомські процеси тривали аж до кінця 18 ст.

⁹² Гете безпосередньо відчував атмосферу середньовіччя, в яку занурив свого героя-бунтівника, і не нехтував небезпекою з боку церкви. Низка опосередкованих ознак свідчить про це. Так, відомий його перший намір ототожнити Цісаря (дії 1, 4) з Максиміліаном I. У 4-й дії від Цісаря не приховалося чаклунство, за допомогою якого було здобуто перемогу, і, порадившись з Архієпископом, він наказує побудувати храм «во славу Господу, мені на розгрішення». Відомо, що Максиміліан I гаряче підтримував вибір папою інквізиторів Шпренгера та Інstituto-

риса для написання сумнозвісної книжки «Молот відьом», спрямованої проти «чаклунства».

⁹³ Сучасна наука схильна відносити «Фауста» Гете до жанру драматичної поеми. Див. [27, 133—139].

⁹⁴ Більшу частину своїх драм Шиллер назвав німецьким словом *ein Trauerspiel* («трагедія»), у тому числі і «Мессінську наречену», написану в наслідування грецької «трагедії фатуму»; а «Орлеанську діву» він назвав *eine romantische Tragödie* («романтична трагедія»).

⁹⁵ У цьому, на думку Кассіра, Гердер наслідував учення Й. Г. Гамана, у «якому він воістину відчував себе конгеніальним». Див. [92, 209].

⁹⁶ Див. оцінку полеміки Канта і Гердера у двох учених: Е. Кассіра в роботі «Жизнь и учение Канта» [92, 209 наст.], який визнає історичну правоту за Кантом, і П. Реймана в дослідженні «Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг.» [135, 164 наст.], який рішуче стає на бік Гердера проти Канта.

⁹⁷ Ця ідея продуктивно розроблена в дослідженні: Федоров А. А. Зарубежная литература XIX—XX веков: Эстетика и художественное творчество. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1989 (розділ «Классический, феноменальный реализм XX века как метод» та ін.) [151].

⁹⁸ На значення Фіхте для концепції «Фауста» звернув увагу А. В. Гулига в дослідженні: Путями Фауста: Этюды германиста. — Москва: Сов. писатель, 1987 [68].

⁹⁹ Філософський характер утопії Фіхте увиразнюють його слова: «Ніхто більше, ніж філософ, не далекий від ілюзії, ніби доба просунеться вперед у вельми помітній мірі саме завдяки його прагненням». Див. [154, 231—232].

¹⁰⁰ Новаліс: «Вмирання — це суто філософський акт» [179, 306].

¹⁰¹ Новаліс: «Людство не було б людством, якби не повинно було б з'явитися тисячолітнє царство» [179, 83].

¹⁰² «Кант — це Мойсей нашого народу, який виводить його з єгипетського полону, що розслаблює, на пустинні і вільні простори своєї спекулятивної філософії і приносить йому зі священної гори могутнє слово заповіту» [60, 497]. Платон «проникає у хмарну далину першоствореного світу», у «найвіддаленіші кінці країни ідей, звідки душа світу посилає життя по тисячах артерій і куди знов повертаються струменючі сили у своєму безкінечному круговороті» [60, 453].

¹⁰³ Е. Кассіра: «Спільний ґрунт, на якому склалося основне вчення спекулятивного ідеалізму і поетичне й філософське світорозуміння Гельдерліна, може бути визначений трьома іменами: Кант, Спіноза, Платон» [92, 355].

¹⁰⁴ Е. Кассіра: «Він шукає в природі не стільки становлення, скільки буття; вона близька йому, відкриває йому свою сутність не у своєму русі, а у своєму спокої». «Світ грецьких богів став для нього другою природою» [92, 375; 374].

¹⁰⁵ Нагадаємо у зв'язку з цим такі слова Гельдерліна: «Її (поезію. — Б. Ш.) сприймали як гру, бо вона з'являється перед нами у скромному образі гри, а отже, логічно міркуючи, впливає як гра, як розвага, тобто виявляє дію, просто протилежну тому, яку вона (поезія) має виявляти, якщо відповідає своїй справжній природі. Бо саме тоді людина в ній знаходить саму себе і спокій для себе — не порожній, а життєво повний, коли пробуджуються всі сили...» [60, 498].

¹⁰⁶ «Де ж ти дівся, світе мій прекрасний, / Любої природи цвіт і плід? / Тільки в пісні відблиск твій незгасний, / Тільки в казці твій чудовний слід» (Ф. Шиллер. «Боги Еллади». Пер. Миколи Лукаша).

¹⁰⁷ Російський переклад Юхима Еткінда.

¹⁰⁸ Ф. Шиллер. «Боги Еллади». Пер. Миколи Лукаша.

¹⁰⁹ Комічно-чарівний елемент у зображенні битви і справедливий розподіл нагород викликає в пам'яті ірої — комічну стихію і гуманістичний підтекст першої книги «Гаргантюа і Пантагрюеля».

¹¹⁰ Так, пункт щодо престолонаслідування перегукується з дисертацією батька Гете — Йоганна Каспара Гете під назвою «Деякі дані про введення у спадщину за римським і вітчизняним правом», про яку Гете пише в кн. I «Поезії і Правди» [5].

¹¹¹ Ренесансні володарі полюбляли споруджувати собі у передмістях столиці замки; наслідуючи цю традицію, Наполеон заново відбудував Лувр і поєднав його ходом із замком Фонтенбло. Загальновідомі його численні любовні зв'язки, що викликали часом політичні скандали.

¹¹² Нагадаємо, що одним зі спонукальних мотивів до фольклорно-збиральницької діяльності А. фон Арніма і К. Брентано було бажання врятувати й

зберегти книжкові раритети національної німецької давнини, що грабувалися наполеонівськими солдатами.

¹¹³ У сцені «На передгір'ї» можна виявити складно обіграну інверсію біблійного Апокаліпсиса. На це вказує низка алюзій. Так, магічний кристал майбутнього в цій сцені може бути співвіднесений з «морем перед (небесним) престолом, що подібне кристалу»; той, хто сидить на престолі, «подібний каменю яспису і сардису», що можна зблизити з печерними духами — володарями мінералів і руд у Гете (Одр., 4). У Гете в битву включається вся природа, барви якої нагадують апокаліптичні; постійно з'являються дедалі нові фантастичні істоти, що уособлюють сили руйнування; над усім місцем битви лунає «моторошний суремний гук з неба» тощо. Апокаліптичний пафос *dies irae* був притаманний бароковій традиції батальних і міфологічних сцен («Лаокоон» Ель Греко) у живопису і на час Гете став таким собі «загальним місцем».

¹¹⁴ Образ Трьох Дужих походить зі Старого Заповіту (Царства, II, 23, 8). Звертає на себе увагу подібна «тріадичність» у роздумах Канта на тему моралі в політиці. На його думку, три головні аморальні принципи в політиці — це: 1. захоплюй, потім виправдаєшся; 2. заперечуй свою провину; 3. розділяй і владарюй. Проте, на відміну від Гете, який показав у цій дії, що до позитивного результату в політиці може спричинитися суперечливе поєднання різноманітних обставин, зокрема таких, як моральне зло, Кант вважав, що зло «внутрішньо суперечливе і саме себе руйнує, а отже, хоча й повільно, поступається місцем добру» [Див. 89, 2, 120—121; 125].

¹¹⁵ Уявлення про війну як некеровану грізну стихію було успадковано в добу романтизму і перенесено на народну масу, розбурханий натовп. Таке акцентування цілком ірраціонального характеру дії збудженої маси в «Землетрусі в Чилі» Г. фон Клейста, в «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюго. У свою чергу, таке розуміння народних заворушень ми знаходимо вже у Шиллера, і не тільки в «Розбійниках», а й у «Вільгельмі Теллі», де у нерозривній єдності поєднані народна війна і природа.

¹¹⁶ Переклад Петра Тимочка.

¹¹⁷ Гердер плекав мрію про майбутнє суспільство без держави. Див. [153, 264]. Фіхте: «...побутування в державі зовсім не становить абсолютної мети людини», хоча людина і «народжена для життя в суспільстві» [154, 20]. Кант: «...природа поставила собі за вищу мету (...) загальний всесвітньо-цивільний стан, як лоно, де згодом розвинуться всі первісні задатки людського роду» [89, 2, 31].

¹¹⁸ Ж.-Ж. Руссо: «Справжнє служіння Богу — це служіння йому в серці (...) Яке безумство і гордіня уявляти собі, що Господь виявляє якийсь інтерес до крою одягу священика, до порядку слів, які він говорить, до його рухів у вівтарі та до колінкування! (...) Боронь Боже сказати комусь, що «без церкви нема спасіння»! Які ще правила я мушу поставити перед собою, щоб виконати своє призначення на землі? (...) Я бачу їх накресленими природою в глибині мого серця незгладимими літерами» [140, I, 372; 354; 363; 341].

¹¹⁹ Море з давніх-давен і по наш час виступає як художній символ змагання вільної волі людини з необхідністю. Про це свідчать «Одіссея», поезія Байрона, «Мобі Дік», «Трудівники моря», «Старий і море» та ін.

¹²⁰ Ці позиції не зовсім близькі щодо об'єктивного характеру дії; проте така розбіжність для нашої мети не зовсім суттєва.

¹²¹ Окремі сюжетні особливості «Емілії Галотті» могли підказати «штюрмеру» Гете сюжет любовної історії Фауста і Маргарити. Принц закохується в Емілію, побачивши її зображення на портреті, — так само Фауст запалюється бажанням зійтися з Маргаритою, коли побачив її зображення у дзеркалі Мефістофеля; далі принц доручає Маріселлі влаштувати йому зустріч з дамою і т. д.

¹²² Дослівно: «Корись добровільно владі (силі)»; в перекладі М. Лукаша: «Перед насильником хились». Для порівняння наведемо лексично близький рядок з «Вільхового короля»: «Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt» («Не хочеш добровільно, то я застосую силу»). Гадаємо, все ж йдеться не стільки про «насильницькі» дії Мефістофеля, скільки про владу, силу в метафізичному розумінні, тобто таку, що має надприродне походження, про «фатум». Не випадково ці слова виконує Хор, який у грецькій трагедії мав нагадувати про долю. Воля Фауста постійно наражається на зовнішню силу, владу скінченних речей. Гете розгортає

мотив трагічного змагання Фауста з долею, з трансцендентними силами, який знаходить продовження в наступній сцені з чотирма привидами. Цей самий мотив і в рядках з «Вільгельма Мейстера»: «Wer nie sein Brot mit Tränen ass (...) / Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte. / Ihr führt ins Leben uns hinein, / Ihr lasst den Armen schuldig werden, / Dann überlasst ihr ihn den Pein...» (В конгеніальному перекладі Ф. Тютчева: «Кто с хлебом слез своих не ел (...) / Тот не знаком с небесными властями. / Они нас в бытие манят. / Заводят слабость в преступленья, / И после муками казнят...»).

¹²³ Гегель: «Свобода є лише там, де немає для мене нічого іншого, що не було б мною самим» (57, 1, 121).

¹²⁴ Тут суб'єктивний ідеалізм Фіхте наближується до раціоналізму Декарта. Адже і у французького філософа свобода виражається в свободі мислити, через яку індивід тільки й спроможний продовжувати своє існування як особистість.

¹²⁵ Ф. Тютчев перекладав «Leben» — «буття (бытие)»: «Ihr führt ins Leben uns hinein» — «Они нас в бытие манят».

¹²⁶ Див. [1, 532].

¹²⁷ Неокантіанство 20 ст. прийняло постулат культури, розроблений Кантом—Фіхте—Гете. Г. Г. Гадамер: «Культура існує там, де окрема людина не просто продовжує своє життя, але створює для всіх те, в користуванні чого їй, одиничності, уже сьогодні, можливо, буде відмовлено» [51, 250].

¹²⁸ Нагадування про важкий обов'язок щоденної праці, який у Канта пов'язаний з його пієтистським, а у Гете, очевидно, з протестантським вихованням, нерідко трапляється нам у Гете. Такими є вже цитовані рядки із «Заповіту давньоперської віри»: «Ihr, von Müh zu Mühe so gepeinigt, / Seid getrost, nun ist das All gereinigt» («У вашій стражденній праці хай буде вам втіха, що ви зрештою впорядкуєте Всесвіт»).

¹²⁹ «Фаусту» Гете близька метафізика трагізму (але не образна топіка!) Мольєрового «Дон Жуана». Жуан сміливо приймає рукостискання «камінного господаря», знаючи, що загине від нього, бо лише у суперництві з надприродною силою відчуває вище напруження всіх своїх життєвих сил, чого йому не давали легкі перемоги у мізерній буденності.

¹³⁰ Глибокий знавець Гете В. В. Вересаєв записав у щоденнику: «Чекаю на неї (смерть. — Б. Ш.) як на велику, надихаючу, сліпучо-яскраву подію (...) А можливо, при несподіваній смерті ми позбавляємося переживання такого блаженства, перед яким мізерні всі смертні муки» [43, 559—560].

¹³¹ Відмітимо концептуальну близькість фіналів «Фауста» Гете і драми П. Кальдерона «Чарівний маг» — творів, що близькі між собою і в плані сюжету.

¹³² Тут вельми показові слова Фіхте: «Кожний, хто думає про себе як про особистість і бажає життя, буття й особистої насолоди окрім життя в роді і для роду, той, по суті, лише вульгарна, мізерна, дурна і до того ж нещасна людина, якими б різноманітними і добрими справами вона не намагалася прикрити свою потворність» [154, 251].





ЛІТЕРАТУРА

1. *Goethe J. W.* Faust / Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über «Faust». — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1973.
2. *Goethe J. W.* Poetische Werke: in 16 Bänden. Berliner Ausgabe. — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1960—1969.
3. *Goethe J. W.* Gedichte /Ausgewählt von H. Greiner-Mai und H. J. Kruse. — Weimar: Volksverlag, 1963.
4. *Goethe J. W.* West-östlicher Divan: Gesammtausgabe. — Im Insel Verlag, 1965.
5. *Goethe J. W.* Dichtung und Wahrheit. — Leipzig: Insel Verlag. — (o. J.).
6. *Goethes* Gespräche mit Eckermann in den letzten Jahren seines Lebens. — Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.
7. *Victor W.* Goethe im Gespräch: Eine Auswahl. — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1967.
8. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 13 т. — Москва: Худож. лит., 1932—1935. — (Юбилейное издание).
9. *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. — Москва: Худож. лит., 1975—1980.
10. *Гете Й. В.* Фауст. Лірика / Пер. М. Лукаша та ін.; Передмова Д. Наливайка. — Київ: Веселка, 2001.
11. *Гете Й. В.* Фавст. Трагедія. Часть перша. Гелена і Фавст (III акт 2-ї частини) // *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. — Т. 13. — Київ: Наукова думка, 1978. — С. 181—366.
12. *Гете Й. В.* Фауст: трагедія. I частина / Пер. М. Т. Улезко.— Харків: Держвидав України, 1926.
13. *Гете Й. В.* Невгасима любов: Вибрані поезії / Пер. П. Тимочка. — Київ: Видавн. центр «Академія», 1997.
14. *Гете И. В.* Западно-восточный диван. — Москва: Наука, 1988. — (Литературные памятники).
15. *Гете Й. В.* Літа науки Вільгельма Майстера / Пер. С. Сакидона; Передмова Д. Наливайка. — Київ: Дніпро, 1970. — (Вершини світового письменства).
16. *Гете Й. В.* Твори / Пер. В. Петрика (В. Стуса) та ін.; Вступ. ст. Г. Кочура; Примітки М. Лукаша. — Київ: Молодь, 1969.
17. *Гете И. В.* Избранные философские произведения / Под ред. Г. А. Курсанова и А. В. Гулыги. — Москва: Наука, 1964.
18. *Гете Й. В.* Афоризми / Пер. з нім. М. Ігнатенка // Всесвіт. — 1980. — № 5. — С. 173.

19. *Гете И. В.* Об искусстве / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги. — Москва: Наука, 1975.
20. *Гете И. В.* Избранные сочинения по естествознанию / Пер. и коммент. И. И. Канаева. — Москва: АН СССР, 1957. — (Классики науки).
21. *Гете И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. — Москва: Искусство, 1988. — (История эстетики в памятниках и документах).
22. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — Москва; Ленинград: Academia, 1934.
23. *Аветисян В. А.* Гете и проблема мировой литературы. — Саратов: Изд-во СГУ, 1988.
24. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — Москва: Наука, 1967.
25. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. — Москва: Наука, 1980.
26. *Аникст А. А.* «Фауст» Гете: Литературный комментарий. — Москва: Просвещение, 1979.
27. *Аникст А. А.* Гете и Фауст. От замысла к свершению. — Москва: Книга, 1983. — (Судьбы книг).
28. *Аникст А. А.* Творческий путь Гете. — Москва: Худож. лит., 1986.
29. Античное наследие в культуре Возрождения: Сб. статей. — Москва: Наука, 1984.
30. *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII в. — Москва: Искусство, 1963.
31. *Афасижев М. Н.* Эстетика Канта. — Москва: Наука, 1975.
32. *Бахтин М. М.* Время и пространство в произведениях Гете // Эстетика словесного творчества. — Москва: Наука, 1979. — С. 204—237.
33. *Бальмонт К.* Несколько слов о типе Фауста // *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста / Пер. с англ. К. Бальмонта. — Москва, 1912. — С. 9—18.
34. *Бельшовский А.* Гете, его жизнь и произведения. — Санкт-Петербург. — Т. 1. — 1898. Т. 2. — 1908.
35. *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
36. *Білецький О. І.* «Фауст», трагедія Гете // Зібр. пр.: У 5 т. — Київ: Наукова думка, 1966. — Т. 5. — С. 440—479.
37. *Білецький О. І.* Походження легенди про Фауста // Зарубіжна література. — 1999. — № 22—23. — С. 11.
38. *Бойезен Г. Г.* Комментарии к трагедии Гете «Фауст» / Пер. с нем. — Елизаветград, 1899.
39. *Бондаренко Н.* До історії української фаустіани: Г. О. Коваленко як перекладач «Фауста» Й. В. Гете: З доданням перекладу останньої сцени першої частини // Архіви України. — Київ. — 1986. — № 1. — С. 69—76.
40. *Бранка В.* Боккаччо средневековый / Пер. с итал. — Москва: Радуга, 1983.
41. *Быховский Б. Э.* Кьеркегор. — Москва: Мысль, 1972. — (Мыслители прошлого).
42. *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга: Избр. работы. — Москва: ЭКСМО-Пресс; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2001. — (Антология мысли).
43. *Вересаев В. В.* Невыдуманные рассказы о прошлом: Литературные воспоминания. Записки для себя. — Москва: Правда, 1984.

44. Вернадский В. И. Мысли и замечания о Гете как натуралисте // Труды по всеобщей истории науки. — Москва: Наука, 1988. — С. 224—265.
45. Веселовский А. Н. Боккаччо, его среда и сверстники // Собр. соч. — Петроград, 1915. — Т. 5.
46. Виндельбанд В. Философия XIX века: О философии Гете // Фауст и Заратустра: Пер. с нем. — Санкт-Петербург: Азбука, 2001. — С. 51—70.
47. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. — Москва; Ленинград: Academia, 1935.
48. Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1970.
49. Вольтер. Философские сочинения. — Москва: Наука, 1988. — (Памятники философской мысли).
50. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. — Москва: Наука, 1978.
51. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. — Москва: Искусство, 1991. — (История эстетики в памятниках и документах).
52. Гадамер Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори. — Київ: Юніверс, 2001. — (Філософська думка).
53. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX в. — Москва: Республика, 1997.
54. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. — Москва: Просвещение, 1968.
55. Гегель Г. Ф. Сочинения. — Т. XII. Лекции по эстетике. Кн. 1. — Москва: Соцэкгиз, 1938.
56. Гегель Г. Ф. Сочинения. — Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. — Москва: Соцэклит, 1958.
57. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. — Москва: Мысль, 1974, 1975, 1977. — (Философское наследие).
58. Гейзінга Й. Homo Ludens. — Київ: Основи, 1994.
59. Гейне и театр / Вступ. ст., сост., ред. и коммент. А. Дейча. — Москва: Искусство, 1956.
60. Гельдерлин Ф. Сочинения. — Москва: Худож. лит., 1969.
61. Гетевские чтения — 1984 / Под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева. — Москва: Наука, 1986.
62. Гетевские чтения — 1991 / Ред. С. В. Тураев. — Москва: Наука, 1991.
63. Гетевские чтения — 1999 / Ред. С. В. Тураев. — Москва: Наука, 1999.
64. Гессе Г. Благодарность Гете. Новалис // Письма по кругу: Художественная публицистика. — Москва: Прогресс, 1987. — С. 205—212, 50—54.
65. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — Москва: Наука, 1987. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
66. Гольбах П. А. Избранные произведения: В 2 т. — Москва: Наука, 1963. — (Философское наследие).
67. Гулыга А. В. Гердер. — Москва, 1963. — (Мыслители прошлого).
68. Гулыга А. В. Путиами Фауста: Этюды германиста. — Москва: Сов. писатель, 1987.
69. Гулыга А. В. Шеллинг. — 3-е изд. — Москва: Соратник, 1994.
70. Гусев В. І. Західна філософія нового часу. XVII—XVIII ст. — Київ: Либідь, 1998.

71. *Дидро Д.* Сочинения. — Москва: Соцэкгиз, 1939. — Т. 4.
72. *Дильтей В.* Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. — Москва: Университетская книга; Иерусалим: Gesheft, 2000. — (Книга света).
73. *Дорошенко В.* Гете в українських перекладах, переспівах та наслідуваннях. — Львів, 1932.
74. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1981. — (История эстетики в памятниках и документах).
75. *Жирмунский В. М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. — Ленинград: Наука, 1972.
76. *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. — Ленинград: Наука, 1982.
77. *Забужко О.* Національно-культурний аспект інфернального // Зарубіжна література. — 1999. — № 22—23. — С. 5.
78. *Затонський Д. В.* Гете: «Поезія і правда» як сучасний урок // Вікно в світ: Німецька література. — 1999. — № 3. — С. 18—23.
79. *Затонський Д. В.* Бісівщина: дотичність Гете і Гоголя. // Зарубіжна література. — 1999. — № 22—23. — С. 3.
80. *Зелинский Ф. Ф.* Древнегреческая религия. — Киев: СИНТО, 1993.
81. *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. — Т. 1. Философия культуры. — Москва: Юрист, 1996. — (Лики культуры).
82. *Ігнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення. — Київ: Наукова думка, 1986.
83. *Иванов В. И.* Гете на рубеже двух столетий // *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. — Брюссель, 1978. — Т. IV. — С. 111—157.
84. *Иоффе И. И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI—XVIII вв. — Ленинград: ГосмузНИИ, 1937.
85. *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли.* — Москва: Искусство, 1967. — Т. 3.
86. *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. — Москва: Наука, 1980.
87. *Канаев И. И.* Гете как естествоиспытатель. — Ленинград: Наука, 1970.
88. *Кант И.* Сочинения: В 6 т. — Москва: Мысль, 1961—1966.
89. *Кант И.* Избранное: В 3 т. — Калининград, 1995—1998.
90. *Кант І.* Критика чистого розуму. — Київ: Юніверс, 2000. — (Філософська думка).
91. *Кассирер Э.* Жизнь и учение Канта. — Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997.
92. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. — Москва: Гардарика, 1998.
93. *Кессель Л. М.* Гете и «Западно-восточный диван». — Москва: Наука, 1973.
94. *Киркегор С.* Наслаждение и долг. — Санкт-Петербург, 1984.
95. *Клинггер Ф. М.* Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. — Москва: Худож. лит., 1961.
96. *Кожин В.* Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. — Москва: Сов. писатель, 1963. — 440 с.
97. *Конен В. Ж.* Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. — Москва: Музыка, 1968.
98. *Конради К. О.* Гете. Жизнь и творчество: В 2 т. — Москва: Радуга, 1987.

99. *Копелев Л. З.* «Фауст» Гете. — Москва: Худож. лит., 1962.
100. Культура эпохи Возрождения и Реформации: Сб. статей. — Ленинград: Наука, 1981.
101. *Левина Л. М.* Концептуальное значение образов Маргариты и Елены в «Фаусте» Гете: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Н. Новгород, 1977.
102. Легенда о докторе Фаусте / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. — Москва; Ленинград: Академия наук СССР, 1958. — (Литературные памятники).
103. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Послесл. А. Я. Гуревича. — Москва: Прогресс, 1992.
104. *Лейбниц Г. В.* Сочинения: В 4 т. — Москва: Наука, 1984. — (Философское наследие).
105. Лекции по истории эстетики / Под ред. проф. М. С. Кагана. — Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. — Кн 2.
106. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — Москва: ГИХЛ, 1957. — (Памятники мировой эстетической и критической мысли).
107. *Лессинг Г. Э.* Воспитание рода человеческого // Лики культуры: Альманах. — Москва: Юрист, 1995. — С. 419—499. — Т. 1.
108. *Ливанова Т. Н.* Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств: Исследование. — Москва: Музыка, 1977.
109. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
110. Литературные манифесты французских классицистов / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н. П. Козловой. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
111. *Лозинский С.* Роковая книга средневековья // *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм / Пер. с лат. — Москва: Интербук, 1990. — С. 5—72.
112. *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. — Москва: Мысль, 1988. — Т. 3. — (Философское наследие).
113. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Ранняя классика. — Москва: Высшая школа, 1963.
114. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. — Москва: Искусство, 1969.
115. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. — Москва: Искусство, 1980.
116. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — Москва: Искусство, 1976.
117. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. — Москва: Политиздат, 1991. — С. 21—186. — (Мыслители XX века).
118. *Макаров А. М.* Світло українського бароко. — Київ: Мистецтво, 1994.
119. *Мандевиль Б.* Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества. — Москва: Наука, 2000. — (Памятники философской мысли).
120. *Манн Т.* Гете и Толстой: фрагменты к проблеме гуманизма // Собр. соч.: В 10 т. — Москва: ГИХЛ, 1960. — Т. 9. — С. 487—608.
121. *Манн Т.* Гете как представитель бюргерской эпохи. Путь Гете как писателя. Фантазия о Гете. Слово о Шиллере // Собр. соч.: В 10 т. — Москва: ГИХЛ, 1961. — Т. 10. — С. 37—101, 392—437, 541—620.

122. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — Москва: Наука, 1976. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
123. Михайлов Ал. В. Гете и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // Контекст—1983: Литературно-критические исследования. — Москва: Наука, 1984. — С. 113—148.
124. Михайлов А. В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научн. конф. — Москва: Сов. художник, 1984. — С. 179—196.
125. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов и вступит. статья В. П. Шестакова. — Москва: Музыка, 1966. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
126. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — Київ: Мистецтво. — Кн. 1. — 1981. Кн. 2. — 1985.
127. Науменко А. М. «Фауст» Гете в восточнославянских переводах: О концептуальном переводе // Вікно в світ. — 2001. — № 1. — С. 106—120.
128. Неустроев В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1958.
129. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. — Санкт-Петербург: Евразия, 1994.
130. Няму А. Е. Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образцов мировой литературы: Советская драматургическая фаустиана. — Черновцы: Черновиц. гос. ун-т, 1982. — Вып. 2.
131. Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете // Эстетика. Философия культуры. — Москва: Искусство, 1991. — С. 433—461. — (Памятники мировой эстетической и критической мысли).
132. Платон. Сочинения: В 3 т. — Москва: Мысль, 1971 / Коммент. А. Ф. Loseva — Т. 3. — (Философское наследие).
133. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — Москва: Просвещение, 1972.
134. Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. — Москва: Худож. лит., 1988.
135. Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг.: Пер. с нем. — Москва: Иностр. лит., 1959.
136. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. — Москва: Республика, 1998. — (Мыслители XX века).
137. Роменець В. А. Історія психології стародавнього світу і середніх віків. — Київ: Вища школа, 1983.
138. Роменець В. А. Історія психології XVII ст. — Київ: Вища школа, 1990.
139. Роменець В. А. Історія психології епохи Просвітництва. — Київ: Вища школа, 1993.
140. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2 т. / Под ред. Г. Н. Джибладзе. — Москва: Педагогика, 1981. — Т. 1.
141. Санктис Ф. де. История итальянской литературы: В 2 т.: Пер. с итал. — Москва: Иностр. лит., 1963.
142. Свасьян К. А. Иоганн Вольфганг Гете. — Москва: Мысль, 1989. — (Мыслители прошлого).
143. Сверстюк Є. Відлуння Гете // Зарубіжна література. — 1999. — № 22—23. — С. 7—10.

144. Соловьев В. С. Собрание сочинений. — Брюссель, 1966—1970.
145. Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т. — Москва: Политиздат, 1967.
146. Субботин А. Л. Бернард Мандевиль. — Москва: Мысль, 1986. — (Мыслители прошлого).
147. Тарле Е. В. Наполеон. — Київ: Дніпро, 1992.
148. Тиандер К. Э. Очерк истории театра в Западной Европе и России: Мистерия // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1911. — Т. III. — С. 17—50.
149. Тураев С. В. Гете и формирование концепции мировой литературы / Отв. ред. Е. М. Мелетинский. — Москва: Наука, 1989.
150. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений. — Москва; Ленинград: АН СССР, 1962. — Т. I. — С. 214—256.
151. Федоров А. А. Зарубежная литература XIX—XX веков: Эстетика и художественное творчество. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1989.
152. Федоров Н. Ф. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте // Контекст — 1975: Литературно-критические исследования. — Москва, 1977. — С. 315—336.
153. Философия Канта и современность / Под общ. ред. Т. И. Ойзермана. — Москва: Мысль, 1974.
154. Фихте И. Несколько лекций о назначении ученого. Назначение человека. Основные черты современной эпохи: Сб. — Минск: Попурри, 1998.
155. Фишер К. «Фауст» Гете. Пер. с нем. — Москва, 1887.
156. Французское просвещение и революция / Отв. ред. М. А. Киссель. — Москва: Наука, 1989.
157. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. — Ленинград: ГИХЛ, 1936.
158. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. — Москва: Республика, 1993. — (Мыслители XX века).
159. Хейзинга Й. Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах. — Москва: Наука, 1988. — (Памятники исторической мысли).
160. Ховтаси Г. Г. Романтизм и Гете // Труды Тбилисского ун-та. — 1965. — № 115. — Вып. 5.
161. Хохлова Н. А. «Фауст» Гете в ГДР // Вестник Моск. ун-та. Серия 10, филология. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1973. — С. 46—54.
162. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульский. — Москва: Искусство, 1953. — Т. I.
163. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений — Москва: ГИХЛ, 1948. — Т. 4.
164. Шагинян М. С. Гете / Собр. соч.: В 9 т. — Москва: Худож. лит., 1975. — Т. 8. — С. 11—211.
165. Шахова К. О. Світова слава // Зарубіжна література. — 1999. — № 22—23. — С. 1—2.
166. Шахова К. О. Гете як мислитель-утопіст («Фауст») // Зарубіжна література. — 1999. — № 40. — С. 2.
167. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. — Москва: Прогресс, 1992. — 574 с.

168. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — Москва: Музыка, 1965.
169. *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулыга. — Москва: Мысль, 1987. — (Философское наследие).
170. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. — Москва: Мысль, 1966. — (Философское наследие).
171. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. — Москва: Музыка, 1975.
172. *Шестаков В. П.* Понятие утопии и современные концепции утопического // Вопросы философии. — 1972. — № 10. — С. 151—158.
173. *Шефтсбери.* Эстетические опыты / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1975. — (История эстетики в памятниках и документах).
174. *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. — Москва; Ленинград: Academia, 1935.
175. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — Москва: Искусство, 1983. — (История эстетики в памятниках и документах).
176. *Шлейермахер Ф.* Речи о религии. Монологи. — Москва; Киев: REFL-boos-ИСА, 1994.
177. *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность / Пер., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна. — Москва: Мысль, 1993.
178. *Штейнер Р.* Очерк теории познания Гетевского мировоззрения. — Москва: Пасифаль, 1993.
179. *Шульц Г.* Новалис, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни: Пер. с нем. — Урал ЛТД, 1998.
180. *Эразм Роттердамский.* Философские произведения. — Москва: Наука, 1986. — (Памятники философской мысли).
181. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. — Москва: Искусство, 1986. — (История эстетики в памятниках и документах).
182. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. — Москва: Политиздат, 1991. — (Мыслители XX века).
183. *Aufklärung / Unter Leitung Klaus Gysi.* — Berlin: Volk und Wissen. Volkseig. Verlag, 1955. — (Erläuterungen zur deutschen Literatur).
184. *Begenu S. H.* Grundzüge der Ästhetik Herders. — Weimar, 1956.
185. *Braemer E.* Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang. — Weimar, 1959.
186. *Buchwald R.* Führer durch Faustdichtung. — Stuttgart, 1964.
187. *Düntzer H.* Goethes Faust, 1. Theil. / Erläutert von H. Düntzer. — 2., durchges. Auflage. — Leipzig (1874).
188. *Düntzer H.* Goethes Faust, 2. Theil. / Erläutert von H. Düntzer. — 2., durchges. Auflage. — Leipzig (1874).
189. *Emrich W.* Symbolik von Faust II. — Bonn, 1957.
190. *Fischer K.* Goethes Faust: zweiter Band: Entstehung, Idee und Komposition. — Heidelberg (o. J.).
191. *Fischer K.* Goethes Faust: die Erklärung des Goetheschen Faust nach der Reienfolge seiner Szenen. — Heidelberg (o. J.).
192. *Friedrich T.* Goethes Faust erläutert. / Neu durchges. u. mit e. Faust-Bibliographie von Dr. Siegfried Scheibe. — Leipzig, 1963.

193. *Geerds H. J. J. W. Goethe.* — Leipzig: Ph. Reclam, 1974.
194. *Goethe im 20. Jahrhundert: Spiegelungen und Deutungen.* / Hrsg. von H. Mayer. — Frankfurt a. Main: Insel, 1987.
195. *Gulyga A. Die klassische deutsche Philosophie: ein Abriss.* — Leipzig: Reclam, 1990.
196. *Hamm H. Goethes Faust: Werkgeschichte und Textanalyse.* / 6., völlig neu bearb. Aufl. — Berlin: Volk u. Wissen, 1997.
197. *Hartmann H. Faustgestalt. Faustsage. Faustdichtung.* — Berlin, 1985.
198. *Hennenberg F. W. A. Mozart.* — Leipzig: Ph. Reclam jun., 1970.
199. *Herders Werke: in 5 Bänden.* — Weimar: Volksverlag. — 1963 (Bibliothek deutscher Klassiker).
200. *Kaufmann H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger.* — Berlin & Weimar: Aufbau, 1969.
201. *Kindermann H. Theatergeschichte der Goethezeit.* — Wien, 1948.
202. *Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde.* / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. — Leipzig: Koehler & Amelang, 1958.
203. *Mattausch J., Scholz G., Schneider F. J. Faust-Gespräche.* — Leipzig, 1983.
204. *Minor J. Goethes Faust: Entstehungsgeschichte und Erklärung: in 2 Bänden.* — Stuttgart, 1901.
205. *Müller J. Zwei Studien zum fünften Akt von Goethes Faust-II.* — Jena, 1986.
206. *Naumanko A. Das konzeptuelle Übersetzen (Goethes «Faust» in ostslavischen Übersetzungen).* — Zaporizz'a, 1999. — 113 s.
207. *Schöne A. Fausts Himmelfahrt.* — München, 1994.
208. *Schmidt-Dengler W. Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit.* — München, 1978.
209. *Schneider H. Urfaust.* — Tübingen, 1949.
210. *Steiger E. Goethe: in 3 Bänden.* — Zürich, 1952—1959.
211. *Strelka J. Goethes Helena.* — Berlin, 1982.
212. *Strich F. Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner.* — Halle, 1990.
213. *Victor W. Goethe im Gespräch. / Eine Auswahl.* — Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1967.
214. *Walzel O. Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur // Goethes sämtliche Werke: Jubiläumsausgabe.* — Bd. 36. — Stuttgart u. Berlin.
215. *Wellek R. A. A History of Modern Criticism. 1750—1950. The Romantik Age.* — London, 1955.
216. *Witkowski G. Goethes Faust: Kommentar und Erläuterungen.* — Leipzig, 1908.
217. *Zyla W. T. Johann Wolfgang Goethe in der ukrainischen Literatur.* — München: Ukrainische freie Universität, 1989.



Наукове видання

ШАЛАГІНОВ Борис Борисович

**«ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ
Містерія. Міф. Утопія.**

До проблеми
духовної сутності людини
в німецькій літературі на рубежі 18—19 ст.

Редактор *Г. В. Брезницька*
Художнє оформлення *С. В. Лопарєв*
Художній редактор *В. Б. Лопарєв*
Технічний редактор *І. Є. Гнатюк*
Коректор *С. П. Фурсенко*
Комп'ютерна верстка *Л. І. Босенко*

Підписано до друку 01.09.2002. Формат 60х90¹/₁₆. Папір офсетний.
Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Умов. друк. арк. 17,5. Обл.-вид. арк. 18,75.
Вид. № 56. Наклад 500 пр.

«Вежа». 02125, Київ, вул. Старосільська, 2
тел. 512-25-09, 510-59-03

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців ДК № 362, 15.03.2001

